



29
19

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**LA NOVELA COMO INSTRUMENTO DE
CONOCIMIENTO PARA LA SOCIOLOGIA**

TESIS PROFESIONAL DE SOCIOLOGIA

MA. CRISTINA DEL R. GUTIERREZ ZUÑIGA

Asesores: Dra. Ma. Luisa Castro
Lic. Sergio Colmenero

MEXICO, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1989



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS	
INTRODUCCION	1
CAPITULO I: LOS PROBLEMAS DE LA DEFINICION DE LA NOVELA. LA NOVELA DESDE LA PERSPECTIVA SOCIOLOGICA.	8
1.1 La novela como género abierto.	
1.2 Los intentos por aprehender a la novela.	
1.3 Bosquejo de los planteamientos de la sociología de la novela.	
CAPITULO II: UNA PERSPECTIVA COGNOSCITIVA DE LA NOVELA.	27
2.1 La esencia lukacsiana de la novela: la búsqueda de sentido.	
2.2 La novela: una ética de conocimiento.	
2.3 Elecciones.	
CAPITULO III: LA ETICA SITUACIONAL DEL REALISMO SUBJETIVO.	41
3.1 El surgimiento de una "ética situacional".	
3.2 La ética situacional del Realismo Subjetivo.	
3.3 La originalidad del Realismo Subjetivo.	
CAPITULO IV: UNA NOVELA Y UNA HIPOTESIS SOCIOLOGICA.	81
4.1 Simone de Beauvoir y "La Mujer Rota".	
4.2 Reseñas.	
4.3 El Cuarto Personaje: una hipótesis sobre la ruptura de identidad femenina.	
4.4 Las claves cognoscitivas de Simone de Beauvoir.	
CAPITULO V: NOVELAS Y CONCEPTOS CIENCIAS Y FICCIONES	116
5.1 La imposibilidad.	
5.2 La posibilidad.	
5.3 La necesidad.	
CONCLUSIONES.	144
BIBLIOGRAFIA.	

INTRODUCCION

Como supongo que sucede en toda investigación, ésta surgió de intuiciones y de preguntas.

La intuición básica, gestada en mi gusto por la lectura de novelas, atendió a la riqueza que ofrecen como depositarias de la visión e interpretación del mundo de su autor, testigo presencial de un época, cómplice voluntario o involuntario de los valores y la cultura de su tiempo.

Esta intuición se fortaleció al involucrar y comprometer mi formación sociológica, porque las novelas constituyen verdaderas investigaciones del ámbito cultural de una sociedad en un momento histórico determinado. Las novelas pueden ser un instrumento de conocimiento en tanto el ámbito cultural que abordan y recrean está atravesado por los códigos de significación de una sociedad, que a su vez son clave para la comprensión sociológica de sus actores.

Pero a esta intuición de la riqueza de una novela desde el punto de vista sociológico, siguieron muchas preguntas: ¿En qué consiste esa riqueza? ¿Por qué la novela nos ofrece una imagen más global del mundo humano que las explicaciones sociológicas? ¿Qué pasa con ciertas explicaciones sociológicas, que parecen no dar cuenta de "lo humano"? ¿No será posible abordar la riqueza de la literatura de tal manera que sea incorporable a la sociología? ¿Es posible tal incorporación bajo las definiciones actuales de ciencia y método? ¿Habrá en

ellas elementos que excluyan por completo una incorporación? En dónde reside la diferencia entre las esferas de la ciencia y la literatura?

Las preguntas son amplias y seguramente lo suficientemente imprecisas para no poder ser contestadas, pero sirven para explicitar los macroejes originales de este trabajo.

El presente escrito es, pues, el resultado de una reflexión en torno a esas preguntas, que tuvieron necesariamente que ser recortadas en forma notable para ser abordadas desde los elementos de mi primera formación profesional como socióloga. Está constituido por el ejercicio de traer al escenario de mis preguntas ese bagaje formativo e informativo acumulado durante los estudios de la licenciatura... y ver hasta dónde me permite responder. Y desde dónde, por supuesto, puedo continuar.

En estas circunstancias, este trabajo parte de una afirmación básica: aún cuando las actividades de los científicos y de los escritores parezcan ser ajenas entre sí -la primera asociada a una investigación controlada, neutral y objetiva de la realidad, y la segunda asociada a los imperativos del compromiso ético, o al ámbito etéreo de la inspiración o la disquicisión metafísica sobre el hombre-, ambos trabajos se hermanan al ser considerados procesos de conocimiento. Su gestación parte de las mismas preocupaciones, siendo sus productos finales los que resultan claramente diferenciables.

A partir de esta perspectiva, este trabajo intenta fundamentalmente dos cosas: explorar las posibilidades de ampliación de los recursos y los instrumentos de la práctica investigativa de lo social; y la segunda, no por ello menos importante, afirmar la necesidad de un renovado compromiso ético de la ciencia en el conocimiento del hombre.

Ambos propósitos se concretan en el abordaje de la novela como una praxis que sintetiza -de manera afortunada y fructífera- tanto la búsqueda de conocimiento como el compromiso ético. La novela podrá verse así como un posible instrumento en la construcción hipotética de explicaciones sociológicas, a la vez que como un posible paradigma que logre unir estas esferas -conocimiento y ética-, que parecen haberse disociado en el modelo científico de conocimiento de lo social.

Haré un breve esbozo de la trayectoria de mi exposición, en donde se harán palpables los recortes a mis preguntas originales.

Como primer paso hacia la definición de mi objeto de estudio, expongo algunos elementos de la complejidad y la amplitud significada bajo la sencilla palabra "novela". Asimismo, doy un bosquejo de los enfoques que sobre la literatura ha generado particularmente la sociología, estableciendo diferencias y contactos respecto a mi propio enfoque: la novela no como objeto sociológico a explicar, sino como proceso de conocimiento de lo social.

Después expongo elementos de fundamentación de esta perspectiva posible para abordar a la novela, y me dirijo hacia el análisis ilustrativo de una corriente y una obra particular. En dicho ejercicio relevo el exámen de dos elementos que se convierten en ejes de mi propuesta de análisis de la riqueza cognoscitiva de una novela: la ética del escritor, y su particular concepción de la construcción de personajes.

La corriente elegida para el análisis es el llamado Realismo Subjetivo, que surge en Francia en el período comprendido entre las dos guerras mundiales, y que extiende sus alcances hasta nuestro tiempo, siendo su elemento definitoria fundamental la práctica de la novela como conocimiento liberador. Dentro de esta corriente, la obra elegida es "La Mujer Rota" de Simone de Beauvoir, cuya temática femenina constituye un tópico extraordinariamente rico en literatura, y particularmente joven en sociología.

Realizo entonces un análisis de esta obra particular, buscando encontrar construcciones hipotéticas que hablen de la riqueza cognoscitiva que para la sociología encierra esta novela de personajes femeninos.

Con esta experiencia en la mano paso a la discusión acerca de la posibilidad o imposibilidad de incorporación de la novela como instrumento de conocimiento para la sociología. Esta discusión se realiza entre el paradigma o modelo de conocimiento empleado por la novela -construido a partir de los rasgos detectados en el anterior análisis particular-, y el

paradigma metodológico de la sociología comprensiva o weberiana.

De esta discusión -previa a la construcción de un método de incorporación de la novela a la sociología- obtengo mis conclusiones respecto al beneficio ético y metodológico que dicha incorporación implicaría para la investigación sociológica.

CAPITULO I

LOS PROBLEMAS DE LA DEFINICION DE LA NOVELA.

LA NOVELA DESDE LA PERSPECTIVA SOCIOLOGICA.

-Voy a contarles un cuento.

-¡Namún! (¡Claro que sí!)

-No todo es verdad.

-¡Namún!

-Pero no todo es mentira.

-¡Namún!.

Ritual sudanés previo a una narración¹.

1.1 La novela como género abierto.

Hablar de la novela es hablar de un género que parece inagotable e indefinible. Ello se debe a la extraordinaria riqueza de sus recursos técnicos, la variabilidad de su estructura a lo largo del tiempo, y a los múltiples enfoques desde los cuales puede ser abordada para su estudio.

Su surgimiento histórico como género ha sido discutido a la luz de ciertas particularidades estructurales detectadas en obras francesas del siglo XII, cuyos autores, sin embargo, no 1 citado por Bourneuf y Ouellet, "La Novela", Editorial Ariel, Barcelona, 1983. pp. 90.

pretendían construir un género literario nuevo. Por el contrario, creían estar simplemente traduciendo a lenguas romances las epopeyas del mundo antiguo. La frase francesa "mettre en romanz" significaba al mismo tiempo "traducir al románico" y "escribir una novela".²

La imprecisión de su surgimiento, sobre el que volveré más adelante, no es sólo una curiosidad de la historia literaria, sino una expresión del carácter amplio de esta forma de escribir, que algunos autores aún dudan en llamar género. El mismo Balzac, maestro indiscutible de la novela universal, dice en la introducción a "La Comedia Humana":

"En la novela todas las formas son admisibles (y la historia del género muestra hasta qué punto es verdad)."³

La única definición en la que, por su obviedad, no hay duda, es la referida meramente a sus componentes técnicos básicos: la novela es una narración; la novela narra una historia o serie de sucesos encadenados en el tiempo desde un principio hasta un fin; esta historia narrada es ficticia.

A pesar de su simplicidad, esta idea de novela como narración ficticia es fundamental para un abordaje crecientemente complejo del género, porque nos descubre una paradoja:

² Pollman, Leo, "La Nueva Novela en Francia e Iberoamérica". Editorial Gredos, Madrid, 1971. pp. 14

³ Honoré de Balzac, citado por Leo Pollman, op. cit. pp. 22

nos parece evidente al tratar de definir novela, y, sin embargo, debemos olvidarla para convertirnos en lectores.

"...una convención tácita se establece entre el lector y el autor: éste hará ver que cree lo que cuenta y aquél olvidará que todo es inventado..."⁴

Ya sea que pretenda ser un reflejo fiel de la realidad, o un reto a la capacidad fantástica, la ficción se posibilita gracias a este pacto narrativo entre autor y lector, que sin embargo, no se otorga en forma gratuita: además de la voluntad del lector de ser arrullado por la ficción, existe en la construcción de la novela una compleja red de elementos técnicos, ordenados desde ciertos puntos de vista filosóficos, que hacen posible la coherencia y la credibilidad de la historia narrada.

Para dar una idea de la complejidad de elementos técnicos a la que hago referencia, podría citar el interesante ejercicio propuesto por los autores Bourneuf y Ouellet⁵, en el que la historia básica de la Odisea -un marino que abandona su hogar para emprender un largo viaje-, podría ser convertida en una infinidad de novelas diversas: una obra de misterio, de ciencia ficción, de exploración filosófica, costumbrista o histórica.

4 Robbe Grillet, citado por Bourneuf y Ouellet, op.cit.pp.49.
5 Bourneuf y Ouellet, op.cit. pp. 49.

Todas esas posibilidades dependen del acento que el escritor quiera dar a su historia a través del manejo de los elementos técnicos básicos que la novela le ofrece, como por ejemplo la secuencia temporal o atemporal, el manejo del espacio como mero escenario de la acción o como elementos definitorio del estado psíquico del personaje, los nexos causales o casuales de los episodios, los ritmos constantes o acelerados de la tensión dramática, la utilización de la descripción como un inventario, una recreación, o un retablo armonioso o caótico de elementos, la posibilidad de estructurar en base a una o a varias historias simultáneas, alternas, secuenciales, ajenas o engastadas, la opción del autor de hacerse presente en la narración, representarse a través de un personaje o bien desaparecer... hay quien hasta ha propuesto la realización de una novela sin personajes.⁶

Las combinaciones de dichos elementos técnicos son pues, interminables. Sin embargo no podríamos hablar de que la elección que los autores realizan entre estas posibilidades sea completamente arbitraria o azarosa. Su elección tiene un sentido que hace única a cada novela y, a un tiempo, su elección da cuenta de una visión de mundo, de una filosofía propia de la época en la que vive. La coincidencia de cosmovisiones entre autor y lector completa la posibilidad de existencia de ese pacto narrativo que es el fundamento del fenómeno literario.

⁶ como Butor o Robbe Grillet en Francia.

Sobre el trasfondo existente en la elección del autor entre la infinidad de elementos técnicos de la novela, Sartre nos dice:

"...toda técnica remite a una metafísica. Y, hay que recordarlo, toda metafísica, como toda técnica, depende en principio del genio individual, pero también de factores culturales y sociológicos".⁷

Daré varios ejemplos para ilustrar lo señalado por Sartre.

Las novelas escritas como una serie de historias imbricadas entre sí, como pudiera ser "El Cuarteto de Alejandría", de Lawrence Durrell, nos dan una visión de una realidad no aprehensible desde un único punto de vista, sino abordable de manera coherente desde diversos ángulos. El autor desaparece como único relator veraz de los hechos, para dar paso a diversas posibilidades de relación coherente de los mismos hechos por parte de los personajes. El universo que esta novela del siglo XX aborda, es concebido como relativo.

Por el contrario, los grandes novelistas franceses del siglo XIX como Zola, Flaubert o Balzac, imbuídos aún de plena euforia iluminista, poseen la intención de describir todos los ángulos de una realidad desde un mismo punto de vista: el del autor que se concibe a sí mismo como conocedor de todos los recovecos de la naturaleza humana. Se proponen a sí mismos,

⁷ Sartre, Jean Paul, citado por Bourneuf y Ouellet, op. cit. pp. 114

explícita o implícitamente, como narradores omniscientes de un universo que se supone conocido, o por lo menos, cognoscible.

Otro rasgo de las novelas de Zola resulta particularmente ilustrativo en el sentido señalado: la importancia que en sus obras concede al medio ambiente como recurso de caracterización de los personajes. Este rasgo, que técnicamente se aprecia por las largas y detalladas descripciones de carácter realista, es sustentado por la postura filosófica del autor, quien inspirado en Darwin, considera al medio como determinante de la personalidad.

Otro ejemplo de esta particular relación entre lo que Sartre llama técnica literaria y metafísica dentro de una unidad histórica, es señalado de la siguiente manera por Ludovic Janvier⁸:

"No es un azar que la tragedia moderna, después de Kafka, se exprese sobre todo en términos espaciales... El laberinto se ha convertido en la traducción trivial -porque es la mejor- de la actitud insignificante de un individuo engullido y devorado por el mundo."

El manejo del espacio, de la descripción de paisajes, o de la estructura global de una novela, tal como lo señalé en los pasajes anteriores, nos habla de las diversas combinaciones posibles que la riqueza técnica de la novela ofrece a lectores

⁸ citado por Bourneuf y Ouellet, op.cit.pp. 145

y a escritores, así como de la complejidad que supone cualquier intento de definición de novela más amplio que el señalado en la primera parte de este escrito. Pero también nos habla de cómo esa variabilidad ha sido conjugada en base a la permanente modificación de las ideas con que los autores narran el mundo en la novela, es decir, la cosmovisión de su época.

Tratando de redondear lo expuesto hasta aquí, diría que la novela es un género abierto y rico en cuanto a las posibilidades técnicas que ofrece, como a la variabilidad histórica y filosófica que de hecho ha presentado. Su mutabilidad y su capacidad de adaptación ha sido, al mismo tiempo que un obstáculo para su definición, la clave de su éxito y de su permanencia como forma cultural a través de los siglos más dinámicos de nuestra civilización. A pesar de los autores que han predicho o diagnosticado su muerte inminente, la novela, de la misma forma como surgió, existe como una realidad más allá de los esfuerzos normativos que pretendan crearla o finiquitarla.

De acuerdo con la idea de Butor:

"...nuevas formas revelan cosas nuevas en la realidad, así como a nuevas realidades corresponden nuevas formas en el laboratorio de la narración constituido por la novela."⁹

⁹ ibidem. pp.87-88.

1.2 Los intentos por aprehender a la novela.

La sola idea de un laboratorio de la narración del mundo, es como un conjuro que llama a todas las disciplinas humanísticas a desentrañar el misterio de la novela. A diferentes tiempos han acudido el psicoanálisis, las ciencias de la comunicación, la sociología o la crítica literaria con pretensiones científicas, para tratar de dar fundamento a un estudio objetivo y completo de la novela.

Cada una de ellas ha hecho una contribución desde su perspectiva para el abordaje de la novela. Desde el proceso de lectura entendido como "una interpelación recíproca que nos obliga tanto al papel de analistas como analizados"¹⁰, hasta la estructura de una novela concebida como homología del medio social en el que surge¹¹, cada nuevo estudio de la novela revela un nuevo ángulo de su riqueza.

No han podido estos estudios conjuntarse, puesto que parten de premisas metodológicas y marcos referenciales teóricos demasiado distanciados aún. Pero, asomándome a su diversidad, considero que ponen en evidencia una de las características más valiosas de la novela, que es su capacidad de ofrecer diversas lecturas, diversos significados, su polisemia.

Esta característica no se refiere únicamente al hecho de las diversas interpretaciones que los lectores podemos hacer de

10 ibidem. pp. 199.

11 Goldmann, Lucien, citado por Sasso, "Sociología de la creación literaria", Universidad Veracruzana, 1979. pp. 91

un contenido novelístico, como resultado de nuestras particularidades personales. Constituye un rasgo dado desde la escritura, aún cuando ésta tuviera un sentido específico.

"Encontraríamos pocas novelas significativas desprovistas de tesis implícitas o explícitas (...), desde luego, no son las tesis lo que mata a una novela, sino su univocidad, su poca capacidad de sentidos latentes".¹²

Considero que la polisemia es un rasgo de la novela que si bien no es exclusivo de ella, sí es ampliamente descriptivo de los fenómenos que conlleva.

No sólo de persona a persona varía su contenido, sino de sociedad a sociedad, de siglo a siglo. Como dijera Julien Green:

"...los años transforman los libros. Se equivocaría quien dijera que envejecen: se convierten en otros..."¹³

Creo que algo semejante sucede con las diversas disciplinas que buscan explicar globalmente a la novela, ya sea como resultado de la vida pasada del escritor, o como resultado de la sociedad en que vive: la convierten en otra. Sin embargo,

¹² Bourneuf y Ouellet, op.cit. pp. 196

¹³ ibidem. pp. 165.

no la matan, sino que enfocan una de sus perspectivas posibles dentro del carácter polisémico del género.

Más de uno ha tenido la esperanza de que los mismos novelistas, como creadores inmediatos de tan discutido fenómeno, tengan los elementos para poder abordar a la novela desde una perspectiva globalizadora. Hay mucho material escrito al respecto, pero elijo la opinión contundente de Vargas Llosa dada durante una entrevista a una revista femenina.

"Siempre he pensado que escribir novelas es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo los reflectores de luz se despoja una a una de sus ropas y va mostrando sus encantos secretos, el novelista revela también su intimidad al público a través de sus ficciones. Hay dos diferencias, sin embargo. Lo que el novelista exhibe de sí mismo en sus novelas no son, generalmente, sus encantos secretos, como lo hace la muchacha, sino más bien sus demonios, aquello que lo atormenta y que lo obsede, lo más feo de sí mismo: sus pesadillas, su rencor, su rebeldía contra el mundo. La otra diferencia es que, en una ceremonia de strip-tease, la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. En la elaboración de una novela, el proceso es el opuesto; al principio el novelista está desnudo y al final cubierto. Las experiencias más crudas de su vida, que son el estímulo de su vocación y la materia sobre la

cual trabaja su fantasía, van disimulándose, ocultándose, durante los meses o años que dura la edificación de la ficción, a tal punto que cuando ésta se halla en pie y se corta el cordón umbilical que la une a su autor -es decir, cuando el libro se publica y empieza a vivir y a morir por su cuenta- nadie, y el novelista menos que nadie, podría identificar en ella con exactitud estas experiencias personales íntimas que están agazapadas, latiendo en la ficción. Escribir una novela es una especie de strip-tease invertido y todos los novelistas son, en cierto modo, discretos exhibicionistas. Pedirle a un novelista que hable de sí mismo, por eso, no tiene mucho sentido: en realidad su vocación lo ha condenado a no hacer más que eso (o ha asumido esa vocación porque no podía hacer otra cosa). Pero al mismo tiempo, esa vocación ha establecido un método, una estrategia, para esa necesidad profundamente impúdica de confesión que está en su origen, que es el desnudarse vistiéndose, la de decir la verdad mintiendo, la de hablar de sí hablando de otros (que para colmo ni siquiera existen). Lo más auténtico y lo más importante que puede decir de sí un novelista lo ha dicho ya o lo dirá en sus ficciones, a través de ese oblicuo, engañoso, ambiguo camino de la fabulación."¹⁴

1.3 Bosquejo de los planteamientos de la sociología de la novela.

Los primeros puntos de este trabajo se dedican a dar elementos para comprender la dificultad de lograr una definición global de la novela, debida a la riqueza técnica y a la variabilidad histórica y filosófica de este género, así como a su carácter polisémico.

Cuando una disciplina busca explicar un fenómeno intenta, como es obvio, definirlo previamente en los términos de su propio interés y campo específico. Esta definición significa irremediabilmente una parcialización, que, sin embargo, es útil en tanto permita trabajar en un espacio problemático delimitado y en tanto recuerde la circunscripción de su validez.

El caso de la sociología, disciplina que ofrece una de las más atractivas propuestas de explicación al fenómeno novelístico, no es una excepción. Desde la perspectiva de búsqueda de una definición, la riqueza contenida en el fenómeno novela, hace que esta sencilla palabra sea considerada -como diría Durkheim¹⁵ - un nombre del sentido común, inservible como categoría definitoria de un objeto de estudio específico.

No obstante, cuando la sociología discute el fenómeno novela, se refiere a la globalidad de recursos técnicos y de

¹⁵ Durkheim, Emile, "Las Reglas del Método Sociológico". Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1974. pp. 48

variabilidad histórica señalada anteriormente, pero bajo un enfoque específico: la novela como fenómeno social, es decir, un fenómeno cuya génesis procede de factores sociales y es, por tanto, susceptible de explicación sociológica.

En mi opinión, el abordaje de la novela más consistentemente sociológico hasta ahora, corresponde a las escuelas de orientación marxista, quienes han visto en la creación literaria un ejemplo particularmente interesante de reelaboración y divulgación ideológica, es decir, como un producto superestructural cuyo determinante en términos macrosociales es la estructura de producción.

Las ilustraciones que, a través de sus aparatos teóricos de interpretación y sus análisis concretos, nos ofrecen autores como Goldmann, Escarpit o Koehler, son reveladores: el escritor escribe en códigos secretos su propio mundo; al hacerlo, el escritor obedece, consciente o inconscientemente, a imperativos dictados por la ideología dominante o su compromiso revolucionario, y su obra es una de las formas más eficientes de adoctrinamiento en favor o en contra del orden existente; el sociólogo de la literatura crea una llave metodológica para descubrirlo.

Estas propuestas de trabajo han abierto amplias y nuevas perspectivas para el estudio y explicación del fenómeno literario. Han roto, por lo pronto, con la imagen de la obra literaria como un producto individual aislado, sin más referentes que el halo impenetrable con que se cubre su existencia como producto del genio o la inspiración. Han abierto la posibilidad

de un estudio sociológico. Sin embargo, como se verá más adelante, al igual que otros rumbos de investigación en nuestro campo, éste se encuentra inconcluso, y entraña una serie de problemas que pasaré a señalar. Estos señalamientos serán un medio para avanzar en la delimitación de mi propia perspectiva de trabajo sobre la novela.

Magistralmente descrito por Sasso en su obra "Sociología de la creación literaria"¹⁶, el modelo más frecuentemente utilizado en la sociología marxista de la literatura es analógico y reductivo.

Analógico, porque fundamenta la explicación de la obra literaria por la ideología en base al establecimiento de una semejanza o analogía entre los contenidos de ambas. Sin duda, el hallazgo de esta semejanza es un dato muy valioso y sugerente, pero no es suficiente para establecer una explicación. Antes bien, apenas señala lo que habría que explicarse.

Reductivo, porque la explicación de la obra literaria por la ideología no observa ni acepta la participación o concomitancia de otros factores posibles. La frase más socorrida en este estilo de trabajos es la de "...no es otra cosa que...", haciendo evidente el olvido de la parcialidad inicial de su investigación.

Tal pareciera que cuando se aplica este modelo, no se estuviera trabajando sobre el fenómeno específico de la literatura, dentro de una gama de posibilidades fenoménicas diferenciadas dentro del plano superestructural. Ambos, literatura y

16 Sasso, op.cit. pp. 8

superestructura, parecen indiferenciadamente concebidos como epifenómenos de la única realidad fenoménica a estudiar: la estructura.

A esta imprecisión se suma el que la relación entre estructura y superestructura es ambigüamente definida por las palabras "eco", "espuma", "reflejo" o "expresión".

Esta interpretación deja, a mi manera de ver, sin resolver por lo menos dos problemas fundamentales: el de la mediación entre los determinantes estructurales y la superestructura, y el de la especificidad de la obra literaria particular dentro del macroplano superestructural. El lugar común del determinismo mecanicista los tienta.

Por otra parte, al concebir a la obra literaria como un producto ideológico determinado, sin mayor explicación acerca de la mediación entre ambos términos -ideología y obra particular-, se desvanece por definición la posibilidad de trabajar a la obra literaria en su especificidad como proceso creativo. El autor se convierte así en un elemento transparente dentro de la génesis de su propia obra. La obra, en un espejo inmediado del orden del mundo.

Sin embargo, hay que ser cautelosos respecto a estos juicios globalizadores sobre la sociología marxista de la literatura. Si bien han sido éstas tendencias muy socorridas, no se puede hablar de que sea ésta la única perspectiva que desde el marxismo se puede elaborar. Autores como Lucien Goldmann, y toda una escuela por él iniciada, proponen un esquema

interpretativo que difícilmente podría ser atacado por mecanicista en el sentido anteriormente descrito.

En su multicitado estudio sobre Racine¹⁷, Lucien Goldmann no sólo establece una semejanza entre la estructura de la obra y la situación estructural de la clase social correspondiente - la fracción llamada "nobleza de toga"-, sino que demuestra que esta semejanza es históricamente posible como una relación entre ambas, a través del estudio de las particularidades ideológicas de una secta religiosa, el jansenismo francés. Este elemento media y posibilita, en términos históricos y sociológicos, la relación de la obra de Racine y dicho medio social específico.

Cabe hacer notar que en su análisis, Goldmann se mueve en el plano de la estructura de la obra literaria, respetando la libertad total del genio individual del escritor en el plano del contenido de la obra.¹⁸

Estas particularidades analíticas del trabajo goldmanniano, se fundamentan en una formulación teórica que en mucho supera a sus antecesores acerca del problema de la mediación y de la participación del autor en la génesis de la obra. Sasso nos dice:

17 citado por Sasso, op. cit.

18 Bourneuf y Ouellet, op.cit. pp. 201.

* Las reflexiones de Lukacs referidas por Goldmann pertenecen a obras posteriores a la que de este autor trabajare en esta investigación.

"La mediación es solucionada en Goldmann a través del plano de la conciencia colectiva que, como visión de mundo, vincula la superestructura y la perspectiva de una obra particular. Sin embargo, no se refiere a una traducción transparente de la ideología sobre el escritor; éste normalmente se apropia y analiza y profundiza dicha visión de mundo, por lo que adoptando Goldmann la distinción de Lúkacs¹⁹, define al escritor en el plano de la conciencia posible, no de la real,...(entendida como)... El maximum de realidad que podría conocer una clase social sin chocar con los intereses económicos y sociales ligados a su existencia en tanto clase. El máximo de conciencia posible de una clase social constituye siempre una visión psicológicamente coherente del mundo que se puede expresar en el plano religioso, filosófico, literario o artístico".¹⁹

Como podrá apreciarse, la propuesta goldmanniana -llamada "histórico-genética"- ha marcado nuevas posibilidades de precisión y acierto en la búsqueda de una explicación sociológica de la literatura.

Sin embargo es preciso señalar, como ya lo han hecho otros autores²⁰, que la ganancia obtenida por el análisis histórico-genético se pierde en gran medida al convertirse en un método,

¹⁹ Sasso, op.cit. pp. 42.

²⁰ ibidem.

donde la demostración de la mediación entre estructura y obra literaria en cada caso específico, queda obviada como un apriori de su marco teórico y metodológico.

A lo largo de este bosquejo crítico de los planteamientos de la sociología de la novela, he ido vertiendo varios de los elementos que definen mi propia postura para el abordaje de la novela. Los expondré sintéticamente para después completarlos en el siguiente capítulo.

Ante todo, considero que el presente trabajo, si bien comparte el espacio problemático de la sociología de la literatura, a saber, la novela no como un fenómeno individual, sino como un fenómeno en estrecha relación con la historia y la sociedad, no busca explicar a la novela por esta relación.

Mucho menos se trata de relevar alguno de los factores presentes en la creación novelística al grado de concebirla globalmente como un producto de cualesquiera de esos factores.

Considero que estas explicaciones nacen de una parcialización del fenómeno novela, que si bien es necesario, no debe olvidarse ni arriesgar su validez en el plano de la omnipotencia.

Por el contrario, antes que abocarme a la investigación de determinantes-producto, me concentro en la novela como un proceso cuya especificidad es su capacidad generativa.

Considero que sólo el relevamiento de su carácter procesual abre la posibilidad de una mayor investigación sobre el problema señalado de la mediación. Sólo el relevamiento de su

capacidad generativa o creativa puede explicar su variabilidad histórica, que ha sido el principal obstáculo para su definición, así como el principal motivo de su permanencia.

Una postura como la que Starobinski expresaba contra los afanes deterministas de algunos psicoanalistas, me parece adecuada:

"Lejos de constituirse únicamente por influencia de una experiencia original o una pasión anterior, la obra podría considerarse como un acto original o punto de ruptura en el que el individuo, que ya no sufre su pasado, trataría de inventar con su pasado un porvenir imaginario, una configuración fuera del tiempo."²¹

Considero necesaria, pues, dentro de este concepto de proceso generativo, la recuperación de la participación protagónica del autor mismo. Lejos de ser un elemento transparente en la gestación de la obra, es el lugar primordial de dicho proceso a través de su creación. El carácter "opaco" de la participación del autor es lo que da a cada obra la posibilidad de ser única dentro de un contexto.

Podría decirse que la balanza se va inclinando hacia el enfoque individual de la creación literaria. Y probablemente sea cierto, por contrapeso. Ello no significa, como se verá

²¹ citado por Bourneuf y Quellet, op.cit. pp. 199.

más adelante, aislar al autor de una serie de factores históricos, psíquico-biográficos o ideológicos que definitivamente participan en el proceso. No significa quitarle a la obra su dimensión colectiva e histórica. Significa afirmar que ambas dimensiones, la histórica y la individual, poseen una compleja imbricación que -dado que hasta ahora no ha sido posible dilucidar completamente- hace necesario trabajarlas simultáneamente, y en especial cuando trato de abordar una realidad que no sólo se reproduce por la acción de determinantes, sino que también se inventa.

No partir de estas concepciones sería una herejía para una socióloga. Sin embargo, no radica sólo aquí el carácter sociológico de este trabajo. Primordialmente, pretendo discutir la posibilidad de una incorporación del trabajo del novelista al trabajo del sociólogo. De ahí que no sea mi interés fundamental explicar a la creación novelística como un producto sociológico, sino acercarlo -a través su enfoque como proceso generativo- al carácter también procesual de la investigación sociológica, esa otra forma de narrar el mundo.

CAPITULO II

UNA PERSPECTIVA COGNOSCITIVA DE LA NOVELA

El problema en verdad fundamental para los novelistas modernos -al menos después de Flaubert- radica, quizá, en la forma entendida no como dificultad técnica a resolver, sino en la acepción más global de "dar una forma" y, por tanto, un sentido a lo que no lo tiene, es decir, al mundo en que vivimos y a nuestra propia vida.

Bourneuf y Ouellet¹.

2.1 La esencia lukacsiana de la novela: la búsqueda de sentido.

Para la perspectiva particular de este trabajo la novela constituye, hasta aquí, un género abierto cuya especificidad radica en ser un proceso generativo o creativo de narraciones sobre el mundo.

1 Bourneuf y Ouellet, op. cit. pp. 238.

Avanzando sobre esta definición -que se convierte en hipótesis-, propongo que el rasgo mismo de generar una narración sobre el mundo implica un pensamiento que se apropia, ordena, recrea, reconstruye ese mundo para representarlo, para comunicarlo. La novela es un proceso de conocimiento.

El resultado de ese proceso es una representación que posee una coherencia y un sentido estético que la realidad misma no posee. No es pues un reflejo, sino una representación desde el pensamiento que lo construye. Está constituido en base a las particulares valoraciones que el escritor hace sobre el objeto que quiere representar o recrear. No es una imagen objetiva de dicha realidad, sino una elaboración subjetiva -proveniente del sujeto que lo aprehende.

La idea de la novela como un conocimiento posee una amplia fundamentación, de la cual voy a retomar algunos puntos para apoyar mi hipótesis; sin embargo considero que no por ello esta forma de entender a la novela deja de ser un aprovechamiento parcial de su polisemia, una perspectiva posible.

Revisemos esta argumentación.

Existen autores que remiten el mismo hecho del surgimiento de la novela a esta necesidad de conocimiento del hombre; esta necesidad se traduce en la búsqueda de un sentido trascendente de la vida humana, cuando éste se percibe perdido.

En el mundo antiguo, nos señala Lúkacs, el sentido del hombre en el mundo era un dato, un "dato"² al hombre, debido al

2 Lúkacs, Georg. "El alma y las Formas y Teoría de la Novela", Editorial Grijalbo, 1985. pp. 306

carácter unitario de la visión de ese mundo. La forma artística que correspondía a esa unicidad de la cosmovisión antigua era la epopeya, la representación de esa totalidad.

La ruptura de esa cosmovisión unitaria, remitida históricamente a la ruptura de la visión teocéntrica del mundo, se traduce en una multitud de visiones fragmentarias del mismo. El sentido del hombre en el mundo se vuelve por primera vez, problemático. La novela es la forma artística correspondiente a esa pérdida de la unicidad del mundo, a esa pérdida de sentido.

"La forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental".³

Y por ello

"Los personajes novelescos -nos dice Lúkacs- son seres que buscan".⁴

La actividad literaria, la poiesis, encarna desde entonces la labor de la creación de forma y de la creación de sentido. Se constituye un proceso de búsqueda cuyo instrumento fundamental es, ante la fragmentación y el sinsentido objetivo del mundo, la propia subjetividad del poeta.

3 ibidem. pp. 308

4 ibidem. pp. 327

"... es la personalidad del poeta la que con consciente autoridad, dominando el acontecer como instrumento, hace resonar su propia interpretación del sentido del mundo..."⁵

Redondeando estas ideas, Lúkacs nos da su concepción particular de novela, teniendo en perspectiva el desarrollo global de la cultura occidental:

"La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad"⁶

La novela es pues, un proceso de conocimiento del sentido de la vida humana. Esa representación coherente del mundo que es su resultado, nace de un ordenamiento de la realidad conforme a un sentido creado por la subjetividad del autor.

Esta reflexión filosófica lukacsiana que apunta hacia una "esencia" de la novela - aún cuando la ausencia de las esencias es exactamente el fundamento de la problematicidad humana en el joven Lúkacs- se ve sustentada en el plano del análisis histórico y literario por Leo Pollman.⁷

5 ibidem. pp. 320

6 ibidem. pp. 323

7 Pollman, Leo, op. cit. cap. "Sobre la Teoría de la Novela", pp 13-62

Este autor señala que el surgimiento de la novela se ubica en la aparición del rasgo de "constructividad" en las obras francesas del siglo XII. Este concepto de "constructividad" se refiere a varias particularidades técnicas encontradas desde las traducciones medievales a lenguas romances de las epopeyas del mundo antiguo.

En virtud de esas particularidades innovadoras respecto a las técnicas literarias del mundo antiguo, es que esas obras no son en realidad "traducciones", sino las primeras composiciones que ahora los expertos llaman novelas.

En ellas desaparece la autonomía de cada una de las partes que caracterizaba a las epopeyas, la llamada parataxis; la totalidad del universo dramático planteado, que anteriormente era representado autónomamente en cada parte constitutiva de las obras antiguas, pasa a ser representada por la articulación de dichas partes. Cada porción de la obra pierde así su autonomía y su sentido. Éste sólo es comprendido a través de la secuencia de las partes en la totalidad de la obra. Este rasgo, que caracteriza desde entonces a las novelas, se llama hipotaxis.

Otros cambios igualmente importantes se perciben en dichas "traducciones": hay un manejo de primeros y segundos planos tanto espaciales como temporales por parte del narrador; este rasgo constituye una revolución en cuanto a las posibilidades técnicas conocidas por la epopeya, en donde sólo existe un plano, el que es en sí mismo y no varía circunstancialmente.

Conjugando ambos rasgos señalados , Pollman marca el surgimiento de un nuevo género: de las obras literarias antiguas cuya realidad es apriorística o dada, a las obras nuevas o novelas, cuya realidad es así constructiva. La realización de su unidad depende de un desarrollo en el tiempo y en el espacio de la narración.

Relacionando esta "constructividad" de la novela, fundamental al género, con las concepciones lukacsianas, Pollman dice:

"En ella se decide en el transcurso de la narración si es alcanzable todavía esa totalidad de un estado universal que presta sentido a lo singular. Esta totalidad, ahora no preestablecida, se intenta conseguir en la novela narrando, decidiéndose en cada caso y sobre una base individual su posibilidad o imposibilidad".⁸

2.2 La novela: una ética de conocimiento.

El conjunto de estas argumentaciones acerca de la novela como un proceso de búsqueda y construcción de sentido de la vida humana, son un sólido apoyo para la definición de la novela como proceso de conocimiento. Pero ello depende de un supuesto importante: que el concepto de conocimiento esté asociado a la búsqueda de sentido. Y, hay que señalarlo desde

⁸ ibidem. pp. 20

ahora a reserva de tratarlo más extensamente en los siguientes capítulos, no siempre es así. Por lo menos no desde la perspectiva positivista de la ciencia, por ejemplo. Y mucho menos, desde esta perspectiva, podría aceptarse que la subjetividad-creadora de sentido, sea un medio para la construcción de conocimiento.

Y tal vez por esta imagen generalizada de una disociación entre conocimiento científico y preocupaciones existenciales, es que la novela ha recibido en nuestra época la función de esclarecedora del ámbito metafísico de la vida.

La novela ha recibido una herencia ética que la orienta hacia el conocimiento del hombre global, sin cortes metodológicos.

Y es que la novela, antes que comprometerse con una definición de lo que el género debe ser, está comprometida con la exploración de la existencia y la búsqueda de sentido del ser en el mundo. Para esa finalidad ética, como nos dice Broch⁹, la novela moviliza todos los medios intelectuales y todas las formas poéticas de que dispone, para esclarecer lo que sólo ella puede esclarecer.

Tal vez no pueda demostrarse -como afirman Lúkacs y Pollman sólidamente fundamentados- que la novela nació por esta necesidad de conocimiento totalizador del hombre. Pero sí es un rasgo actual del género. Y no es una casualidad que la interpretación de este rasgo ético de la novela se decante en una teoría como la lukacsiana hasta las primeras décadas del siglo

⁹ citado por Kundera, Milán. "El Arte de la Novela". Editorial Vuelta, México, 1988. pp. 85

XX. Consideremos que para entonces, la novela tenía ya ocho siglos de existencia en nuestra civilización, y que ésta se encontraba en los atisbos de una crisis que la sociología de la cultura llama globalizadamente "crisis del racionalismo iluminista". La época contemplaba fenómenos profundamente devastadores de las certezas iluministas del siglo XIX, como por ejemplo la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa o la Teoría Einsteiniana de la Relatividad. Las certezas del siglo pasado, en lugar de conducir a nuestra civilización al progreso, parecían destruirla. La ciencia, logro culminante de este racionalismo iluminista, fue llevada al banquillo de los acusados.

Esta crisis indudablemente permeó el punto de vista desde el cual autores como Lúkacs plantearon a la novela como heredera de una responsabilidad metafísica olvidada por la ciencia y su forma racionalista de conocimiento.

Tampoco es una casualidad que esta interpretación siga vigente en nuestros días a través de autores como Elías Canetti o Milán Kundera: seguimos viviendo una imagen racionalista del conocimiento que disocia toda preocupación existencial, todo compromiso ético, de los rumbos de la ciencia. Seguimos por ello buscando respuestas en la novela.

"Don Quijote piensa, Sancho piensa, -nos dice Kundera- y no solamente la verdad del mundo sino también la verdad de su propio yo se les va de las manos.

Los primeros novelistas europeos percibieron y captaron esta nueva situación del hombre y sobre ella fundaron el arte nuevo, el arte de la novela."¹⁰

La novela es vista como una forma alterna y globalizadora de conocimiento del hombre frente a una ciencia que, desde su racionalidad, parece insuficiente para abordar una problemática existencial.

¿Y qué es -podemos preguntarnos- lo que la novela puede conocer sobre el hombre?

Habría multitud de respuestas. Citaré algunas.

Louis-Sebastien Mercier, por ejemplo, decía:

"El novelista, aunque parezca totalmente entregado a la imaginación, ofrece retablos más cercanos a la verdad que esas ficciones a las que se dignifica con el nombre de historia. Ésta, por otra parte, no fija sus soberbias miradas más que en los reyes y en sus empresas particulares, así como en las vastas y tenebrosas actividades de su política. La novela, menos altanera, comprende al común de las gentes y sigue la marcha del carácter nacional."¹¹

¹⁰ Kundera, Milán, op. cit. pp. 146

¹¹ citado por Bourneuf y Ouellet, op. cit. pp. 137.

Los autores Bourneuf y Ouellet nos dicen:

"...(las grandes novelas) llegan a constituirse en otros tantos universos en 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."¹²

Butor afirma:

"...(la novela es) el dominio por excelencia de la fenomenología (...) el lugar ideal donde estudiar de qué forma la realidad se nos presenta o puede presentársenos."¹³

Lúkacs, en la "Teoría de la Novela":

"El proceso que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión en la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro... lo único que se puede conseguir es un máximo de aproximación, una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de su vida."¹⁴

12 Bourneuf y Ouellet, op. cit. pp. 18.

13 citado por Bourneuf y Ouellet, op.cit. pp. 184.

14 Lúkacs, Georg. op. cit. pp. 347.

Broch¹⁶, a su vez, diría que en la novela una subjetividad busca su sentido más allá de la causalidad racionalmente alcanzable.

Kundera¹⁸ diría que la novela posibilita el conocimiento de la ambigüedad del hombre, de la relatividad esencial de las cosas humanas.

No podría homogeneizar estas opiniones expuestas, sino bajo una perspectiva demasiado global para ser exacta, pero aún así válida: la novela quiere conocer al hombre bajo una dimensión ética.

Encontraríamos, sin embargo, novelistas que afirmarían que sus obras no tienen nada que ver con esta problemática. Aún más, que sus obras no tienen nada que ver con la realidad. Claude Simón, por ejemplo:

"Del mismo modo que la única realidad de un cuadro es la pintura, la única realidad de una novela es la de la cosa escrita. Puesto que la escritura es por su propia naturaleza incapaz de reproducir lo "real", cualquier pretensión de realismo por parte del novelista sólo puede provenir de la irreflexión o de una intención de engañar."¹⁷

16 citado por Kundera Milán, en "Notas inspiradas por "Los Sonámbulos" de Broch" en op. cit. pp. 59.

18 Kundera Milán, en "Sobre la Herencia de Cervantes" en op. cit. pp. 14.

17 citado por Bourneuf y Ouellet. op. cit. pp. 240.

Existe una enorme cantidad de material acerca de esta polémica entre arte y realidad, en la que la hipótesis fundamental de este trabajo -la novela como proceso de conocimiento del sentido de la vida humana- debería tomar partido.

Una de las aportaciones más interesantes que haya leído sobre esta discusión es la de la obra "Mímesis: la realidad en la literatura" escrita por Auerbach¹⁸. A lo largo de este estudio se fundamenta la idea de que la literatura siempre ha sido realista. Lo que ha variado en el transcurso de los siglos, es nuestra concepción de realidad y por tanto, de realismo. Desde esta perspectiva, pueden entenderse como realistas tanto la obra de Virgilio como la de Joyce.

Sin embargo, no entraré en esta polémica debido a una postura teórica y de repercusión metodológica central en esta trabajo: la novela como conocimiento no pretende ser una definición totalizadora del fenómeno novela. Es una perspectiva posible. Mucho menos pretende erigirse en un "deber ser" para los novelistas. Reafirmo: el carácter cognoscitivo de la novela -o, por lo menos, su consciencia de ello-, se debe fundamentalmente a una ética heredada en circunstancias críticas de nuestra civilización. Y como ética, su ejercicio cognoscitivo no es un deber ser inapelable, sino una elección en la praxis. Ello se hace evidente en la gama de interpretaciones que los literatos tienen sobre su propio trabajo...

¹⁸ Auerbach, Erich. "Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental". Fondo de Cultura Económica, México 1950.

2.3 Elecciones.

A fin de realizar un análisis concreto e ilustrativo de este ejercicio cognoscitivo que puede constituir la novela, me propongo la circunscripción de mi objeto en dos frentes: abordar a la corriente novelística originalmente francesa denominada "Realismo Subjetivo", y dentro de ella, a las características particulares que asume la construcción de personajes.

Partiendo de la postura de entender al rasgo cognoscitivo de la novela como resultado de una asunción ética, elijo trabajar esta corriente del Realismo Subjetivo -de entre otras muchas-, porque precisamente esta corriente entiende explícitamente a la novela como un conocimiento del hombre bajo la perspectiva de una responsabilidad ética e histórica de los escritores.

La elección de esta corriente encarna la propuesta teórica y metodológica delineada desde el capítulo anterior, de trabajar a la novela como un proceso fundamentalmente creativo; en ella, la participación primordial de los autores -y su apuesta ética- da a cada obra su especificidad y sentido único.

Por otra parte, me enfocaré dentro de esta corriente a su particular concepción de la construcción de personajes.

Dada la riqueza de recursos técnicos de la novela a la que he hecho referencia, el abordaje de únicamente la construcción de personajes, es también una elección deliberada. Sin embargo mis razones son simples. Si bien, como señalaba al principio

de este trabajo, el manejo de cada elemento técnico de la novela -como puede ser el tiempo, el espacio o el ritmo-, es revelador de la particular cosmovisión del autor y de su época, el personaje entraña una característica obvia y única que lo hace especialmente interesante para mí: es el único elemento que pretende una forma humana, es decir, que es antropomorfizado.

Al decir antropomorfizado, quiero subrayar el hecho de que este elemento constitutivo de la novela no es un reflejo directo de una realidad -en este caso, una persona concreta-, sino una ficción construida en base a un pensamiento ordenador. El autor construye este elemento de la novela con la voluntad de sintetizar un tipo de subjetividad. La construcción de un personaje conlleva la voluntad del escritor de representar y comunicar un tipo de subjetividad, una lógica de sobrevivencia, que por su forma humana, pone en juego todo el conocimiento que sobre el hombre y su relación con el mundo tiene el escritor mismo.

Bajo la forma de personaje, su conocimiento tiene la ventaja de suscitar la identificación con el lector. Por lo tanto, es un elemento clave de la comunicabilidad de la riqueza cognoscitiva de la novela.

Finalmente, pero no por ello menos importante, el enfoque de este elemento antropomorfizado de las ficciones del escritor, viabilizará la posterior equiparación del proceso novelístico con el proceso de investigación sociológica, que también trabaja con conceptos que simulan formas humanas.

CAPITULO III

LA ETICA SITUACIONAL DEL REALISMO SUBJETIVO

No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y haber aceptado morir totalmente con ella.

Jean Paul Sartre.¹

3.1 El surgimiento de una "ética situacional".

Los años de la Segunda Guerra Mundial tuvieron un hondo significado para los escritores. Pocas etapas de la historia europea han sido tan fructíferas en reflexiones, discusiones y

1 Sartre, Jean Paul, en "Presentación a "Los Tiempos Modernos", en "¿Qué es la Literatura?". Editorial Losada, Buenos Aires, 1981. pp. 12.

propuestas acerca de lo que el arte, y en particular la literatura y la novela, es y quiere ser.

Habría la tentación de decir que no podría haber sido de otra manera en la etapa de mayor conmoción de nuestro siglo: la vida cotidiana y sus certezas, la civilización y sus valores, se encontraron amenazadas por la destrucción que, poniendo a su servicio los avances científicos y tecnológicos, alcanzaba dimensiones sin precedentes; la muerte se encontraba al acecho no sólo en el frente o en los campos de concentración, sino en el corazón de los grandes centros urbanos, durante el día, durante la noche, hoy mismo... La guerra y su proclamación de la fuerza como único valor absoluto, fué la realidad total de cada hombre europeo hacia la segunda mitad del siglo XX. No hubo espacio, físico ni cultural, que se sustrajera de esa terrible realidad.

"Hemos creído durante mucho tiempo que el destino último de nuestros escritos -nos dice Sartre- era proporcionar textos literarios a las clases de francés de 1980."²

Pero la guerra se impuso. Noticias como éstas fueron cotidianas en el mundo de los escritores: Jean Paul Sartre capturado por los alemanes; Drieu la Rochelle opta por "colaborar" y se dispone a dirigir la "Nouvelle Revue Française" para los nazis; Paul Nizan, Jean Prevost, Antoine de Saint Exupéry, novelistas, mueren en la guerra; en 1945, el co-

2 Sartre, op.cit. pp. 160.

laboracionista se suicida... La literatura dejó de ser ese goce de la "perfección en lo inútil"³ que llegaron a afirmar algunos.

Por el contrario, una nueva situación y muchos nuevos dilemas le replantearon a la literatura y a la novela su visión del mundo y del hombre, pero sobre todo, el de su propio papel.

La conjunción de los valores verdad y belleza habían constituido un ideal artístico más o menos unificado. Ante una realidad amenazante como lo fué la guerra, en la que pocas cosas estaban tan claras como que la verdad había dejado de ser bella, muchos artistas encontraron incompatible la creación poética con la denuncia de la barbarie, la expresión del horror y la llamada al estado de alerta general que se imponía en todos los foros de pensamiento y comunicación. La literatura era uno de esos foros.

Dentro de esta situación, una de las reflexiones más lúcidas y propositivas fué la decantada alrededor de Jean Paul Sartre y la revista "Los Tiempos Modernos", quien con todo el eco de la discusión de su tiempo sobre el arte, pretende que la literatura tenga "la dignidad de obra de arte y que esa obra tenga significado"⁴. Su postura filosófica orientó la ética de todo un grupo de escritores, primordialmente franceses, quienes constituyeron la ahora llamada corriente del Realismo Subjetivo.

³ ibidem. pp. 135.

⁴ Nadeau, Maurice, "La novela francesa después de la guerra". Editorial Tiempo Nuevo. Caracas 1971, pp. 65

A la revisión de esta particular postura, que ha adquirido trascendencia por diversos autores hasta nuestros días, me avocaré en este capítulo. Esta revisión obedece a las razones metodológicas expuestas en el capítulo anterior, y busca la realización de un análisis concreto de una corriente y una obra bajo la perspectiva cognoscitiva. Con esta finalidad en mente, esta revisión abarcará fundamentalmente los siguientes puntos.

En primer término, abordaré la propuesta ética de los escritores. Debido a que esta propuesta estará comprendiendo varios significados específicos en este trabajo, la llamaré "ética situacional". Por ética entiendo una definición referida a valores que constituye una elección del sujeto en su praxis. No es un "dato" al hombre, sino un resultado de su facultad de decisión. Forma parte de la "subjetividad-creadora de sentido" a la que aludía en el capítulo anterior y, como tal, su ámbito primero es el de la individualidad. Sin embargo no se encuentra disociada del ámbito colectivo, social o histórico. Por el contrario, constituye una síntesis particular del ámbito individual e histórico, puesto que esta definición referida a valores tiene como característica fundamental el estar "situada", es decir, elaborada a partir de una ubicación en un tiempo y en un espacio específico y compartido por una sociedad. La "ética situacional" es, pues, el lugar privilegiado en donde se realiza ese reacomodo entre los determinantes históricos y las particularidades personales, la llamada mediación entre el escritor y su contexto. Es el ámbito primordial en donde la acción creadora del escritor, como elemento

"opaco" del proceso generativo de una obra, se expresa a plenitud, dándole a esa obra su especificidad y sentido único. Por su carácter sintético y mediador, así como por constituir un eje constructivo del sentido de la obra, considero a la ética situacional como una clave comprensiva para el estudio de una obra literaria. Constituye en este trabajo un eje metodológico central de mi análisis sobre el Realismo Subjetivo.

Dentro de esta ética situacional, y por el interés cognoscitivo ya descrito que orienta este trabajo, revisaré especialmente el papel y la forma que asume en ella el conocimiento del hombre. Asimismo, como una expresión técnica de las anteriores definiciones, abordaré las características particulares que asume la construcción de personajes dentro de esta corriente.

3.2 La ética situacional del Realismo Subjetivo.

En el plano de las transformaciones y replanteamientos que la guerra significó, los autores del Realismo Subjetivo demuestran estar adquiriendo una nueva consciencia de su historicidad como hombres y como literatos.

Sartre, en su análisis sobre la situación del escritor en 1947, nos dice:

"Fué por esta época (1930) cuando la mayoría de los franceses descubrieron con estupor su historicidad. Desde luego, habían aprendido en la escuela que el

hombre juega, gana o pierde en el seno de la historia universal, pero no habían aplicado esto a su propio caso: pensaban vagamente que ser históricos era cosa buena para los muertos... En el siglo del avión y de la electricidad nos creíamos al abrigo de estas sorpresas; no nos parecía que estuviéramos en vísperas de nada; por el contrario, teníamos el vago orgullo de sentirnos al día siguiente del último trastorno de la historia. Aunque nos inquietáramos a veces al ver que Alemania se armaba de nuevo, nos creíamos en marcha por un largo camino recto y teníamos el convencimiento de que nuestras vidas estarían jalonadas únicamente por descubrimientos científicos y reformas felices. A partir de 1930, la crisis mundial, el advenimiento del nazismo, los sucesos de China y la guerra de España nos abrieron los ojos; nos pareció que iba a desaparecer el mundo bajo nuestros pies y, de pronto, también comenzó para nosotros el gran escamoteo histórico... cada promesa que habíamos saludado al pasar se nos manifestaba como una amenaza y cada día que habíamos vivido descubría su verdadero rostro... nos sentimos bruscamente situados: el cernirse sobre las cosas, practicado con tanto deleite por nuestros predecesores, era ya imposible; se dibujaba en el porvenir una aventura colectiva que sería nuestra aventura... la historicidad volvió sobre nosotros; en cuanto tocábamos, en el aire que

respirábamos, en el libro que leíamos, en la página que escribíamos, en el mismo amor, advertíamos un sabor a historia, es decir, una mezcla amarga y ambigua de absoluto y de transitorio... el público al que íbamos a dirigirnos había terminado sus vacaciones; estaba compuesto de hombres de nuestra especie, de hombres que, como nosotros, esperaban la guerra y la muerte. A esos lectores sin ocios, acosados sin tregua por una preocupación única, sólo podía convenir un tema: teníamos que escribir de su guerra, de su muerte. Reintegrados brutalmente a la historia, estábamos constreñidos a hacer una literatura de la historicidad."⁵

Esta nueva consciencia de historicidad constituyó un punto de partida para un noción profundamente militante, profundamente ética de la literatura, frente a un mundo que se percibía en estado de alerta. Tal vez como nunca antes, el escritor se sintió uno solo con su propio tiempo, y en él aquilató el valor de su oficio en el plano de la salvaguarda de lo que se entendía por mundo occidental y sus valores.

Sin duda esta no fué la única respuesta posible a esta situación de guerra. Todas las respuestas -nihilismo, surrealismo o realismo socialista- fueron posibles y todas tuvieron un carácter electivo, no necesario ni determinado frente a la situación. La combinación entre historia y

5 ibidem. pp. 191-194

elección da sorpresas, y precisamente la postura sartreana revela un carácter de renovado compromiso humanista del escritor que nadie esperaba en la desesperanza de la guerra y su relativismo moral. Y mucho menos de alguien como el autor de "El Ser y la Nada" o "La Náusea". El intelectual de la tesis de que "el hombre está de más en un mundo demasiado lleno"⁶, después de la guerra descubría y proponía el carácter necesario de la militancia del escritor .

"El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también."⁷

"Hace falta -nos dice Sartre sobre el escritor- que esté muy al tanto de su responsabilidad. Es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las revueltas y las represiones; es cómplice de los opresores, si no es el aliado natural de los oprimidos. Pero solamente porque es escritor, porque es hombre... No se trata de saber si va a crear un movimiento literario en "ismo", sino de comprometerse con el presente."⁸

La consciencia de la responsabilidad histórica del escritor transforma a la literatura en un instrumento moral en favor de la libertad amenazada. Y cuando se habla de libertad

⁶ Sartre citado por Nadeau, op.cit. pp. 74

⁷ Sartre, op.cit. pp. 10

⁸ ibidem. pp. 41

amenazada, el referente histórico más obvio es el fascismo, que dió origen a esta militancia. Bajo esta perspectiva Sartre reconceptualiza la noción misma de la literatura, sintetizando en ella el imperativo moral de luchar por la libertad.

"Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral. Porque, ya que quien escribe reconoce, por el hecho mismo de que se toma el trabajo de escribir, la libertad de sus lectores y ya que quien lee, por el solo hecho de abrir el libro, reconoce la libertad del escritor, la obra de arte, tómesela por donde se la tome, es un acto de confianza en la libertad de los hombres... no se puede exigir de mí en el momento en el que siento que mi libertad está indisolublemente ligada a la de todos los otros hombres, que la emplee en aprobar el avasallamiento de algunos de ellos. Por ello, sea ensayista, folletinista, satírico o novelista, hable solamente de las pasiones individuales o arremeta contra el régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad."⁹

⁹ ibidem. pp. 87

Sin embargo, Sartre y el Realismo Subjetivo trascienden la amenaza circunstancial de la libertad de la etapa abiertamente bélica, hacia el concepto más amplio de enajenación del hombre. Esta amenaza no muere con el cese de la guerra y el ingreso a la paz por un "equilibrio del miedo"¹⁰, sino que cobra nueva vigencia y da sentido a la continuada militancia del escritor en favor de la libertad.

"Pero esa libertad no existe, si hablamos con propiedad; hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular."¹¹

Podríamos decir que la elaboración ética que los escritores del Realismo Subjetivo realizaron sobre la experiencia de la guerra y la amenaza del valor libertad, consistió en una asociación indisoluble entre los conceptos escribir, conocer, liberar.

Este trinomio, plenamente identificado en su época original, ha trascendido como una noción que continúa vigente en nuestros días. Es una clave del oficio del escritor, aunque no pertenezca estilísticamente a la corriente del Realismo Subjetivo.

¹⁰ Nadeau, op. cit. pp. 8

¹¹ Sartre, op.cit. pp. 91

"Todos somos escritores metafísicos... la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad...¹²

Iré por partes. Sartre da un ejemplo específico de esta asociación entre escribir y conocer cuando habla sobre el trabajo de un escritor negro llamado Wright, quien escribe para la gente de su raza:

"Al tratar de hacerse luz sobre su situación personal, Wright les hace ver con claridad sus propias situaciones. El escritor mediatiza, nombra y muestra la vida que viven al día, de modo siempre inmediato y que sufren sin encontrar palabras para expresar sus sufrimientos; es la consciencia de todos y el movimiento por el que se eleva de lo inmediato a la nueva consideración reflexiva de su condición, es el de toda su raza."¹³

El siguiente término de la asociación se hace presente en las siguientes citas:

12 ibidem. pp. 199

13 ibidem. pp. 98

"Por medio del escritor, los hombres que no han sido jamás reflejados por un espejo y que han aprendido a sonreír y a llorar como los ciegos, se encontrarán bruscamente ante su propia imagen."¹⁴

"Así el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria que podría ser llamada acción por revelación (...) El escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades."¹⁵

De esta manera, Sartre elabora todo un proyecto de responsabilidad ética del escritor sobre la función que de hecho, el escritor tiene en la sociedad. Esta función está dada por sus voluntad personal y por su autoridad social de conocimiento, así como por su capacidad comunicativa. El escritor tiene así una responsabilidad doble, la del conocimiento y la de la dirección del cambio que este conocimiento genera. Su conocimiento no puede ser entonces contemplativo, porque el escritor asume las veces de una consciencia para la colectividad.

"El escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción, sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado

14 ibidem. pp. 238

15 ibidem. pp. 57-58.

el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana. El hombre es un ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios."16

La forma de este conocer no aspira a ser objetiva, sino a reivindicar a la subjetividad como una vía de conocimiento sobre las cosas humanas. En Sartre, la subjetividad es la única vía para aproximarse a las realidades humanas.

"... el error del realismo ha sido en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial. ¿Cómo cabe esto cuando la percepción misma es parcial y cuando la sola nominación es ya una modificación del objeto?."17

De aquí surge la concepción básica que define al Realismo Subjetivo; de ella surgen también las líneas generales de su particular forma de construir personajes:

ya que no es posible buscar un realismo "fotográfico" en la literatura, tanto por la parcialidad del autor, como por el carácter fundamentalmente valórico de su objeto -el hombre mismo- sólo es posible obtener una multiplicidad de puntos de vista sobre una realidad que en sí misma es multidimensional o polisémica.

16 ibidem. pp. 57

17 ibidem. pp. 84

"Nuestro problema técnico se reduce a hallar un orquestación de conciencias que permita reproducir la pluridimensionalidad del hecho. Además, al renunciar a la ficción del narrador omnisciente, hemos asumido el compromiso de suprimir a los intermediarios entre el lector y las subjetividades-puntos de vista de nuestros personajes; hemos de procurar que aquél penetre en las conciencias como en un molino, incluso es preciso que coincida sucesivamente con cada una de ellas. De esta manera aprendimos de Joyce a buscar una segunda clase de realismo: el realismo en bruto de la subjetividad sin mediación ni distancia."¹⁸

Era preciso, como mismo Sartre dijo en otra parte del citado texto, cambiar radicalmente las técnicas literarias de acuerdo a estas nuevas concepciones sobre el hombre, la realidad y el conocimiento. Con ellas se estaba entrando a la "era relativista generalizada" con los instrumentos técnicos de la "era newtoniana".¹⁹

Estos cambios, expresados en el plano de la construcción de personajes, fueron fundamentalmente dos:

-presentar una gama de subjetividades-puntos de vista posibles sobre una situación o hecho, y darles a cada uno una coherencia tal, que se obligue al lector a coincidir sucesivamente, e incluso simultáneamente, con cada punto de vista; el

¹⁸ Bourneuf y Ouellet, op.cit.106.

¹⁹ Sartre, op.cit. pp.109

lector se ve obligado a conocer diversos enfoques sobre una realidad;

-y, en la misma perspectiva, no privilegiar ninguno de los puntos de vista expuestos como contenedor de una visión más válida que la de los otros.

Sartre expresa respectivamente estos cambios a través de las siguientes citas:

"... no queríamos deleitar a nuestro público con su superioridad sobre un mundo muerto y queríamos agarrarlo por el cuello: que cada personaje sea una trampa, que el lector quede atrapado en ella, que sea lanzado de una conciencia a otra como de un universo absoluto e irremediable a otro universo igualmente absoluto, que se muestre incierto con la incertidumbre misma de los héroes, que se inquiete con sus inquietudes, que sea desbordado por su presente, que se doble bajo el peso de su porvenir, que quede cercado por sus percepciones y sus sentimientos como por altos farallones inaccesibles, que sienta, por último, que cada uno de sus estados de ánimo y cada movimiento de su espíritu encierran la humanidad entera, están, en el tiempo y el lugar respectivos, en el seno de la historia y son, a pesar del escamoteo perpetuo del presente por el porvenir, un descenso sin apelación hacia el Mal o una ascensión hacia el Bien que ningún futuro podrá impugnar."

"(...) Para nosotros, el relativismo histórico, al dar por supuesta la equivalencia a priori de todas las subjetividades, daba al acontecimiento vivo todo su valor y nos llevaba, en literatura, por el subjetivismo absoluto al realismo dogmático."²⁰

Tratando de redondear los puntos hasta aquí abordados, diría que la ética situacional del Realismo Subjetivo, partiendo de una nueva concepción de historicidad, concibe a la literatura y dentro de ella a la novela, como una vocación ética que se responsabiliza por su incidencia en el plano de su propia época.

La dimensión práctica de esta responsabilidad se encuentra en el ejercicio de escribir como una forma de conocer al hombre para liberarlo. En esta asociación de conceptos -escribir, conocer, liberar-, se da por supuesta la comunicabilidad de este conocimiento a la sociedad. De esta manera, el escritor llega a constituirse en una consciencia de la humanidad.

Dentro de esta asociación hay una aportación fundamental hacia la noción de conocimiento de las realidades humanas: éste sólo es posible a partir de un compromiso ético y por tanto subjetivo; a partir de este origen, debe reconocer el carácter igualmente subjetivo de todos los puntos de vista existentes

20 ibidem. pp. 202-203

sobre dicha realidad; la comprensión de las sucesivas subjetividades-puntos de vista, -como Sartre conceptúa a los personajes-, nos amplía la visión y el conocimiento de una realidad que se concibe pluridimensional o polisémica.

3.3 La originalidad del Realismo Subjetivo.

Las anteriores anotaciones considero que constituyen los rasgos fundamentales que definen a la ética situacional de la corriente francesa denominada Realismo Subjetivo. En ella participaron autores como Jean Genet, Marguerite Duras, Violette Leduc, Colette Audry, Boris Vian, Mouludji o Simone de Beauvoir²¹.

Otros autores, aún cuando no directamente vinculados a esta corriente, han participado en este conjunto de definiciones éticas formuladas explícitamente por Sartre, a quien a su pesar, se le ha criticado de no ser un buen novelista, sino un filósofo. La realización de este proyecto ha correspondido a sus seguidores, entre los que destaca en primer plano la escritora Simone de Beauvoir. A su obra dedicaré el siguiente capítulo de este trabajo, considerando que las anteriores anotaciones acerca de la ética situacional de esta corriente son un dispositivo clave para la comprensión y abordaje de obras particulares bajo la perspectiva cognoscitiva.

Ello se hace más evidente si consideramos el que frecuentemente, para el abordaje literario o incluso sociológico

²¹ Nadeau, op.cit. cap. IX "El Existencialismo y sus afines", pp. 85-96

de una obra particular, se suele partir de un mero bosquejo de la situación histórica global en que ésta surge. Sin embargo, para abordar la obra de Simone de Beauvoir, y como la de ella, la de otros escritores, no sería suficiente remitirla, por ejemplo, al gran colapso de la Segunda Guerra Mundial. Si bien es cierto -y yo misma lo tomé como premisa- que el complejo situacional que sirve como referente es este evento histórico, éste marcó el surgimiento de una gran variedad de escuelas y concepciones artísticas.

Este capítulo se iniciaba señalando la extraordinaria generación de propuestas y discusiones acerca del arte y la literatura. Porque dentro de un mismo contexto, -y ello me sirva para refrendar mi propia postura-, se generan una multiplicidad de éticas situacionales que definen corrientes artísticas. El mismo concepto "ética" trata de relevar este carácter de elaboración voluntaria, de opción en la praxis, dentro de una gama de posibilidades. Esta ética situacional es el ámbito de mediación efectiva del mismo autor con respecto a la historia.

Y vale la pena subrayar el carácter vital, renovador y humanista del Realismo Subjetivo, que constituye toda una originalidad en la gama de corrientes literarias coexistentes a él.

La destrucción y la desgracia sin precedentes de la guerra "le mostraban al hombre una imagen de sí mismo en la que él no se reconocía"²², a decir de Maurice Nadeau. Y frente a esa imagen refleja de hombre como especie depredadora de sus

²² ibidem. pp. 7

congéneres y del mundo, todas las respuestas éticas fueron posibles: romper el espejo fué una de ellas -y entre los escritores hubo quien se olvidara de la guerra para elevarse a la creación del arte por el arte-; torturarse ante el espejo fué otra -y el llamado "arte lazariano" se dedica a describir la vida de los campos de concentración como la verdadera dimensión de la naturaleza humana-; aceptar la visión del espejo -y el nihilismo de Albert Camus parte de la destrucción de toda valoración de la vida humana para aceptar su carácter irremediamente absurdo-; transformar la visión del espejo -y las reminiscencias del realismo socialista significaron la guerra como estertor del capitalismo, y renovaron el compromiso de la literatura con la construcción de un socialismo omnisalvador-. El Realismo Subjetivo fué una respuesta de extraordinaria vitalidad: reconocerse en el espejo, hacer que otros se reconozcan, y no dictaminar más la moraleja aleccionadora desde el trono del escritor omnisciente, sino esperar esperanzadamente que la reacción del hombre frente a sí mismo sea la de una mayor consciencia, responsabilidad y trabajo por su liberación como individuo y como especie.

Una fué la guerra, y muchas las elaboraciones éticas que de ella surgieron. Esas elaboraciones, como la representada por el Realismo Subjetivo, trascendieron la función inmediata de asimilación del reciente colapso sufrido. Significaron toda una postura desde la cual se miró al mundo y sus nuevos sucesos durante muchos años después de la guerra.

Y tal es el caso de Simone de Beauvoir, la gran exponente de este corriente: su vida creativa se realizó durante los 40 años posteriores a la guerra , en los que se dedicó a temáticas muy diversas a las noticias de 1945. Sin embargo, en sus obras se reconoce inequívocamente la orientación ética del Realismo Subjetivo -escribir, conocer, liberar-, una ética que fué sólo una posibilidad entre muchas después de la guerra, y que ahora se vuelve imprescindible para la comprensión de su obra.

CAPITULO IV
UNA NOVELA Y UNA HIPOTESIS SOCIOLOGICA

4.1 Simone de Beauvoir y "La Mujer Rota".

A partir de los años de la posguerra, un nuevo movimiento social en el mundo occidental empieza a cobrar forma: se trata del movimiento de las mujeres, quienes desde entonces, comenzarían a articularse a partir de demandas específicas a su situación como grupo social, y empezarían a cobrar forma como actores sociales y políticos.

El movimiento de las mujeres parte de una rebeldía hacia un papel considerado como marginal dentro de sus sociedades. Poco a poco, a través de los años, esta rebeldía se expresa en denuncias concretas: el confinamiento en el hogar, la dependencia económica, la violencia hacia sus cuerpos, la desigualdad laboral y educativa, así como la subciudadanía política de facto, dada por su prácticamente nula presencia en los puestos políticos directivos de todo signo ideológico.

Es importante señalar que esta rebeldía no nació de repente. La ubicación de sus inicios en la etapa de la posguerra no es azarosa. Diversas autoras¹ señalan su referente inmediato en la experiencia que para muchas mujeres occidentales significó la misma guerra.

Durante esos años, la ausencia masculina de la vida civil hizo que las mujeres se desempeñaran en una multiplicidad de

1 vease De Barbieri, Teresita, "Movimientos feministas", Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México. (mimeo)

funciones extradomésticas que no habían sido realizadas hasta entonces por ellas: una nueva experiencia de autoabastecimiento e independencia económica cambió sus vidas.

Pero con el fin de la guerra, se inició -también para las mujeres- "el regreso a casa". La desadaptación de muchas mujeres hacia su papel tradicional a partir de su reciente experiencia de independencia es entonces señalado como el componente más importante del surgimiento del movimiento de mujeres.

A pesar del carácter generalizado que este movimiento ha adquirido, la conceptualización de la situación femenina específica de la que parte no ha sido una tarea simple. La novedad de su planteamiento, la amplitud del espectro disciplinario que requiere su estudio, así como la misma discriminación que el tema femenino ha sufrido en el ámbito investigativo, no favorecen esta tarea. Los teóricos de las Ciencias Sociales, simplemente no habían tomado en cuenta esta problemática como un elemento con presencia importante dentro de sus sistemas teóricos. Se ha dicho, por tanto, que el movimiento feminista padece de "orfandad teórica"².

Y es en este plano dentro del que toma importancia la figura de Simone de Beauvoir (1908-1986), una mujer francesa quien, a partir de su sólida formación filosófica -dentro del existencialismo- y literaria -dentro del Realismo Subjetivo-, así como de una intensa experiencia de vida individual, se aproxima por diversos medios hacia el conocimiento de la

2 ibidem. pp. 8.

situación femenina y la exploración de las vías para transformarla.

Su obra más conocida en este sentido es, por supuesto, "El Segundo Sexo" (1948-1949), concebido frecuentemente como el libro sobre mujeres más importante que haya sido escrito en todos los tiempos³, precisamente por la síntesis teórica que ofrece para la conceptualización de la problemática femenina.

Sin embargo, Simone de Beauvoir no es feminista, sino hasta muchos años después⁴. Hasta entonces consideraba que los movimientos feministas eran reformistas y que el cambio en la situación femenina se daría a través de la revolución socialista. Era profundamente criticada por su no alineamiento al feminismo, siendo una mujer cuyos conocimientos sobre la situación femenina habían sido ampliamente demostrados, y siendo una autoridad intelectual para Francia y Europa entera cuya filiación mucho beneficiaría al movimiento. El extremismo de aquellos años llegó a condenar a Simone de Beauvoir por escribir en "Les Temps Modernes", considerada despectivamente como "una publicación masculina"⁵.

Pero su visión sobre la situación femenina se hace presente también en sus obras propiamente literarias. "La Mujer Rota" (1987) es una novela sobre tema femenino en la que de Beauvoir hace patente la profunda elaboración de sus concepciones sobre esta cuestión. En ella, hace de la literatura

3 Sanabria, José Rubén "Simone de Beauvoir, Rebelión y Libertad", en "Estudios" núm. 8, ITAM, México, otoño 1988, pp. 140.

4 En 1972 declara a "Le Nouvel Observateur": "Soy feminista".

5 Schwarzer, Alice, "After the Second Sex" Pantheon Books, N.Y., 1984. introducción.

no un testimonio de una opresión masculina sobre la mujer -la visión más socorrida de la época-, sino un instrumento de introspección sobre la subjetividad femenina, en la que se percibe la compleja incorporación de la mujer a su propia situación de marginalidad.

Al tomar este punto de vista, se reconstruye la lógica de acción del actor femenino, aportando mayores elementos comprensivos de la complejidad del fenómeno señalado, que la sola denuncia de la victimaria femenina.

Esta concepción ha sido continuada como una veta de investigación fructífera en los estudios contemporáneos, revelando un salto cualitativo en la conceptualización de la problemática femenina con respecto a aquellos años en los que la militancia antipatriarcalista extremada se concretaba en denuncias y demandas de reformas administrativas o legales. Posteriormente, Simone de Beauvoir -como parte del grupo "Choisir"- impulsó diversas acciones en este sentido, pero siempre como un primer paso cauteloso frente a una tarea de mucho más amplias dimensiones.

Y por estas consideraciones es que elegí a Simone de Beauvoir y su novela "La Mujer Rota" de entre los diversos autores del Realismo Subjetivo, para así realizar un ejercicio ilustrativo de la riqueza cognoscitiva que la novela puede significar para el abordaje de problemáticas sociológicas. Las mujeres como grupo social son un tema considerablemente joven en sociología, mientras que la literatura femenina ofrece

enormes recursos tanto de testimonios como de elaboraciones conceptuales sobre el mismo.

La ruta a seguir en este capítulo será, en primer lugar, la reseña de los tres relatos que componen "La Mujer Rota", cuyos títulos son "La Edad de la Discreción", "Monólogo" y "La Mujer Rota".

Dicha reseña hará énfasis en ciertos elementos tratados por los relatos, en torno a los cuales girará su posterior análisis global: vejez, papel de esposa, papel de madre, surgimiento de modelos femeninos diversos, crisis femenina y recursos frente a dicha crisis.

A través de esta reseña se intenta recuperar las particularidades de cada uno de los tres personajes femeninos contruidos por de Beauvoir, para luego pasar en el análisis a la construcción de una configuración común a todos ellos, un Cuarto Personaje. éste estará constituido por una serie de hipótesis explicativas sobre la situación femenina, ordenadas a partir de los personajes de Simone de Beauvoir desde mi propio punto de vista sociológico. Con ello se pretende ilustrar la importancia cognoscitiva de la novela para el conocimiento sociológico.

Finalmente, procederé a explicitar lo que localizo como las claves cognoscitivas de Simone de Beauvoir para su particular penetración de la problemática femenina. Estas claves cognoscitivas estarán integradas a la ética situacional del Realismo Subjetivo ya expuestas.

4.2 Reseñas.La Edad de la Discreción.

Yo no sé si nadie osó jamás escribir una biografía tratando a cada instante de saber tan poco sobre el instante que seguiría como el héroe de la obra supo en el momento correspondiente de su carrera. En suma, reconstruir el azar de cada momento en lugar de forjar una continuidad, que puede ser resumida, y una causalidad, que puede ser formulada.

Valéry⁶

El llamado "Edad de la Discreción" es un relato realizado en primera persona. La narradora del mismo es una mujer de quien el lector no conoce el nombre; es una mujer que pasa de los cincuenta años de edad, maestra de literatura en el Liceo y la Sorbona de París, jubilada desde un año atrás del inicio del

⁶ citado por Bourneuf y Ouellet, op. cit. pp. 105

relato; éste se ubica presumiblemente hacia los finales de la década de los sesentas. La narradora se ha dedicado desde su jubilación, a escribir libros sobre literatura. Está casada con un hombre un poco mayor que ella llamado André. Él ha dedicado su vida a la investigación, probablemente en el área de física. Tienen un único hijo varón, quien al inicio del relato se encuentra recién casado con una joven de familia rica llamada Iréne.

El relato pareciera un diario sobre la vida interior de la narradora durante un breve lapso, aproximadamente unas tres semanas. Su secuencia es temporal lineal con varias "disgresiones" o recorridos hacia eventos del pasado, por la ilación que en el plano de la significación personal de la narradora tienen con el presente relatado.

Se podría decir que esta narración es el registro de la subjetividad de la narradora, de sus tiempos internos. Sin embargo no es ésta la única perspectiva que sobre los acontecimientos de esas tres semanas el lector conoce: a través de esta narración desde una subjetividad femenina, miramos en su propia lógica independiente a los otros personajes, a las otras subjetividades interactuantes: André (esposo), Philippe (hijo), e Iréne (nuera).

El acontecimiento primordial de esas semanas es el anuncio de Philippe a sus padres de que abandonará su iniciada carrera como profesor universitario, y aceptará un trabajo importante en el gobierno. Dicho trabajo ha sido obtenido mediante la intervención de su nueva familia política. Para él este trabajo

significa mayores ingresos económicos, así como una oportunidad de acción directa que la universidad no le ofrece.

Esta decisión significa para la madre una traición, que la determina a romper relaciones con su hijo. Esa significación de la decisión como traición tiene su historia.

La madre había deseado una carrera universitaria para su hijo, lo había educado para ello, se había "encarnizado en hacer de él un intelectual"⁷, y consideraba los primeros logros de éste como suyos propios. El acuerdo en dichos proyectos había creado una fuerte unidad entre madre e hijo, basada en la prolongación de una misma carrera. Esa armonía ahora se rompía.

Por otra parte, esa decisión implicaba una fuerte diferencia entre las posturas políticas de padres e hijo. Philippe, después de haberse manifestado como de izquierda -al igual que sus padres-, ahora decidía trabajar para el gobierno. La madre significaba este hecho como una bajeza moral.

(madre a Iréne) "-él tenía un porvenir, limpio, conforme a sus ideas (...) He tratado de ser honesta. Quería que Philippe lo fuese. Lamento que usted lo haya desviado"

(Iréne a madre) "-Se diría que se volvió ladrón o falsificador."⁸

7 de Beauvoir, Simone, "La Edad de la Discreción" en "La Mujer Rota", pp. 20

8 ibidem. pp. 40-41.

Testigos de la Segunda Guerra, militantes antidegaullistas, sacudidos por la guerra de Argel, la determinación de los padres era oponerse a la política imperialista francesa, y su hijo decidía "colaborar".

La postura más radical de condena a Philippe por esta decisión proviene de la madre, puesto que hay en ella más ingredientes de decepción: significa la decisión del hijo como resultado de la influencia de otra mujer, Iréne.

"(...) La gran responsable es Iréne. Es ella quien lo incita. Desea que su marido gane mucho. Y está demasiado contenta con alejarlo de mí."⁹

Hay un duelo de poder entre ambas mujeres sobre Philippe. La madre se siente perdedora en un doble sentido: Iréne es ahora más importante para Philippe que ella, y además, Iréne es su antípoda como tipo femenino:

"(...) conozco a esas jóvenes "a la moda". Tienen una vaga profesión, pretenden cultivarse, hacer deportes, vestirse bien, mantener impecable su departamento, educar perfectamente a sus hijos, llevar una vida mundana, en una palabra, éxito en todos los planos. Y no tienen verdadero interés por nada. Me hielan la sangre."¹⁰

⁹ ibidem. pp. 31

¹⁰ ibidem. pp. 24

La madre atribuye la nueva importancia de Iréne en Philippe a un factor vedado para ella como madre, y ahora desaparecido incluso en su propia relación de pareja: la vida sexual. Tiene celos como mujer.

"Habría que conocer sus noches. Sin duda ella sabe colmar a la vez su cuerpo y su orgullo."¹¹

En resumen, se siente expulsada de la vida del hijo cuando ella fué quien dió forma a su vida. Ahora asiste a ella desde afuera como un testigo distante¹².

Las significaciones de esta ruptura con el hijo se convierten en un parteaguas de su vida. Una nueva sensación la invade y la llena de desesperación: el envejecimiento.

Hasta entonces ella había vivido las transformaciones de su persona de una manera poco consciente. Algunas eran un poco problemáticas, pero no angustiantes, como el lento deterioro físico o la desmemoria. Otras, eran francamente ventajosas respecto a la juventud: desapasionamiento, acumulación de experiencia que le daba una nueva "densidad al presente"¹³, más tiempo libre para sus propios intereses, para continuar, por ejemplo, escribiendo su obra sobre análisis literario, .

La rudeza de la vejez la había vivido hasta entonces, sólo a través de su marido.

11 ibidem. pp. 28

12 ibidem. pp. 28

13 ibidem. pp. 52

"Si André no tuviera una conciencia tan aguda de su edad, olvidaría fácilmente la mía."¹⁴

André pasaba en efecto por una larga crisis de creatividad en su trabajo. La interpretaba como el signo de su vejez, inevitable como una condena. Al mismo tiempo adquiría una nueva forma de ser: aislado de las amistades, con crecientes manías y tics, indiferente a casi cualquier cosa.

Philippe había sido para la mujer un compañero para su propia vitalidad no compartida por su esposo. Su ausencia la aterró:

"Gracias a él yo me adaptaba, o algo así, a mi edad. Me arrastraba su juventud (...) ¿Me acostumbraré a este silencio, al curso formal de los días que ningún imprevisto quebrará ya?"¹⁵

"Philippe se ha ido y yo voy a terminar mi vida con un anciano!"¹⁶

En un primer momento, la ruptura con Philippe le reveló que existía una diferencia profunda entre su esposo y ella sobre la vivencia de la vejez. Pero posteriormente, el mismo abandono del hijo comenzó a transformar esa vivencia de vejez.

14 ibidem. pp. 18

15 ibidem. pp. 29

16 ibidem. pp. 32

Empezó a ser, por primera vez, una experiencia de inutilidad, de sinsentido.

"Necesito resprender que perdí a Philippe. Debi haberlo sabido. Me dejó desde el instante que me anunció su casamiento; desde su nacimiento: una nodriza hubiera podido reemplazarme."-17

"(...) en verdad yo no pesaba demasiado, no era nada para él, un vejestorio para remitir al compartimento de los accesorios."-18

Otro factor vino a completar su desazón. Empezó a recibir las críticas de su última publicación: no innovaba nada, no decía nada que no hubiera dicho ya en sus otras obras. Entonces André tenía razón. Era vieja y ya no podía crear.

"Mi obra estaba detenida, terminada. Con ello mi vanidad no sufría. Si hubiera tenido que morir durante la noche, habría estimado que mi vida era un logro. Pero estaba aterrada por ese desierto a través del cual iba a arrastrarme hasta desembocar en la muerte."-19

17 ibidem. pp. 32

18 ibidem. pp. 38-39

19 ibidem. pp.71

Se hundió en la desesperación. Lo único que tenía era a André, y sin embargo, la postura menos severa que éste había adoptado para con el hijo la había resentido profundamente.

El padre, en efecto, no había recibido de la misma manera la decisión del hijo, aún cuando políticamente hablando, no estaba de acuerdo con él. Consideraba que la actitud de su esposa se derivaba más exactamente de la muy intensa relación afectiva entre madre e hijo, ahora vulnerada.

"Desde hace algún tiempo Philippe andaba en cosas raras -dijo André-. No querías admitirlo pero yo me daba perfecta cuenta. Sin embargo no hubiera creído que llegaría a esto."²⁰

"Te colocas en un plano moral, cuando es sobre todo en el plano afectivo en el que te sientes traicionada."²¹

La mujer vivía esta actitud de su esposo como un abandono, como una profunda incomprensión. Dudó de él. Comenzó a pensar que sólo la costumbre los mantenía unidos. Sus diferencias no contaban ahora con el recurso de las "reconciliaciones fogosas"²² de la vida sexual. Había que historizar. ¿Se amaban en verdad? ¿Con otra mujer hubiera sido distinto? No había

20 ibidem. pp. 37

21 ibidem. pp. 78

22 ibidem. pp. 50

respuestas, sólo un listado inconexo de los hechos del pasado, plasmado de su decepción..

"Pensaba que mi relación con André no se alteraría jamás, que mi obra no cesaría de enriquecerse, que Philippe se parecería cada día más al hombre que yo había querido hacer de él. Por mi cuerpo no me inquietaba (...) ¡Qué ilusión! (...) "Uno se endurece por partes, se pudre en otras, jamás madura". Mi cuerpo me abandonaba. Ya no era capaz de escribir; Philippe había traicionado todas mis esperanzas y lo que me apesadumbraba más era que entre André y yo las cosas estaban deteriorándose." 23

La asunción de la vejez, con todas estas significaciones de abandono, fracaso, inutilidad, impotencia, ociosidad y enfermedades adquiere las características de una crisis total.

Sin embargo, el contacto con la madre de André, una mujer de 85 años para quien la vejez estaba resultando una de las mejores etapas de su vida, así como la nueva sincronía entre ambos esposos dada por la ahora compartida experiencia de la

vejez, viene a iluminar con una esperanza el paisaje desolado del final del relato.

"Nos ayudaremos a vivir esta última aventura de la cual no regresaremos. ¿Eso nos la volverá tolerable? No sé. Esperemos. No tenemos elección."²⁴

24 ibidem. pp. 87

Monólogo.

El monólogo interior es, en el orden de la poesía, el discurso sin auditor y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, anteriores a cualquier organización lógica, es decir, en embrión, y para ello se vale de frases directas reducidas sintácticamente a lo indispensable, para dar así la impresión de "lo magmático".

Dujardin²⁵

El "Monólogo" es, en efecto, un relato monologado. Su autora en la ficción es una mujer llamada Murielle, de 43 años de edad, quien se encuentra sola en su departamento la noche de año nuevo. El monólogo es el registro de su pensamiento durante algunas horas de esa noche. A través de este registro directo de sus estados interiores, el lector puede reconstruir prácticamente la vida de la mujer e identificar no sólo su

25 citado por Bourneuf y Ouellet, op.cit. pp. 209-210

visión de su situación, sino las visiones de las personas más relevantes de su vida: su madre, su primer y segundo esposo, su hija, su hijo, su amiga más cercana.

Poco a poco, en el transcurso sin orden aparente de sus pensamientos, el lector va descubriendo los hilos conductores de la historia de Murielle: una infancia desgraciada de la que aún conserva un profundo odio a su madre; un primer matrimonio del que tuvo una hija que vivió con ella hasta su suicidio a los 17 años; un segundo matrimonio con un hombre rico, con quien tuvo su segundo hijo. Su situación al momento del relato es precisamente la de un nuevo intento por recuperar tanto a su segundo marido como a su segundo hijo, con quienes dejó de vivir seis años atrás. No se encuentran legalmente divorciados, por lo que ella abriga esperanzas de convencer a su marido cada vez que lo ve: al día siguiente, primero del año, el marido y el niño irán a visitarla. Sin embargo, para el segundo marido, los términos de la separación son definitivos: una pensión y el departamento a cambio del niño.

Murielle se encuentra sola y desesperada. Carece de un proyecto de vida individual, su único lugar en el mundo era el de ser esposa y madre, y ahora no puede serlo. Su dilema es: obtener de nuevo a su marido y a su hijo, o morirse en la desesperación y aburrimiento de la soledad de su departamento.

No es precisamente que ame a su segundo marido; es, ante todo, que necesita un hombre. Los hombres le sirven para darle un papel en el mundo, a cambio de sus favores sexuales.

"Reventar sola vivir sola no no quiero. Necesito un hombre quiero que Tristán vuelva porquería de mundo gritan se ríen y aquí estoy yo muriéndome de pie; cuarenta y tres años es demasiado temprano es injusto quiero vivir. La gran vida yo estaba hecha para eso: el convertible el departamento los vestidos y todo lo demás. Florent largaba plata y nada de comedia - salvo un poco en la cama cuando hace falta hace falta- quería nada más que acostarse conmigo y exhibirme en las boites elegantes yo era hermosa mi mejor época todas mis amigas reventaban de envidia."²⁶

"Un hombre bajo mi techo. El plomero hubiera venido el portero me saludaría gentilmente los vecinos instalarían una sordina. ¡Mierda! quiero que se me respete quiero mi marido mi hijo mi hogar como todo el mundo."²⁷

Ser esposa significa entonces tener un hombre que le dé un lugar en el mundo, tanto en el plano social como en el económico; por sí sola no lo tiene ni ve la posibilidad de tenerlo; pero también ser esposa significa la posibilidad de ser madre.

²⁶ de Beauvoir, Simone, "Monólogo" en op. cit. pp. 100
²⁷ ibidem. pp. 98

Y ser madre a su vez significa para Murielle, en primera instancia, ser normal, ser como las otras mujeres. Una madre tiene un hijo, el hijo le pertenece, es anormal una separación.

"Todas esas atorrantas tienen un hombre para protegerlas chicos para servirlos y yo cero: esto no puede seguir así."28

"Voy a decirle a Tristán: un chico privado de su madre siempre termina mal se volverá un pillo o un marica tú no quieres eso. Me da náuseas mi voz ponderada; tendría ganas de aullar: les contra natura separar a un hijo de su madre!"29

Pero además, ser madre para Murielle es una oportunidad de reivindicación: ella debe demostrar que es una buena madre, no como su madre a quien odia profundamente:

"Yo la tenía con mano firme si era firme pero era tierna siempre lista a charlar con ella yo quería ser su amiga y habría besado las manos de mi madre si se hubiera conducido conmigo así..."30

28 ibidem. pp. 98
29 ibidem. pp. 97
30 ibidem. pp. 102

"Yo no quería que mi hija se volviera una puta como mi madre ¡A los setenta años polleras por la rodilla pintura por toda la cara! Cuando el otro día la ví por la calle cambié de vereda."³¹

El ser madre le significa también ser educadora: extirpar, como un hábil cirujano, el mal, el vicio, la suciedad del mundo que se anida potencialmente en cualquier persona:

"Una monadita de once años sería lindo llevarlo al circo o al zoológico lo educaría enseguida."³²

"Tristán no educó a Francis (...) el salón quedará inmundo después de la visita. Van a aparecerse con su regalo, envuelto nos besaremos serviré las masitas y Francis me dará las respuestas que su padre ya le habrá soplado miente como una persona mayor. Yo hubiera hecho de él un chico bien."³³

Después del suicidio de su hija Sylvie, ese sentimiento de madre-educadora se agudiza por la culpabilidad.

31 ibidem. pp. 99

32 ibidem. pp. 98

33 ibidem. pp. 96-97

"Un falso suicidio había querido embromar a alguien: ¿a quién? Yo no la había vigilado bastante hubiera debido no separarme ni un paso hacerla seguir investigar desenmascarar al culpable un muchacho una chica a lo mejor esa roñosa de la profesora (...) Yo sé. A su edad con las costumbres de hoy en día imposible que no haya habido nadie (...) Podías decírmelo Sylvie mía, yo te hubiera sacado de esa sucia historia." ³⁴

Las personas a su alrededor la culpan por la muerte de la hija. Este dato parece confirmarse cuando el lector conoce el contenido de la última nota de Sylvie dejada a su padre: "Papá, te pido perdón pero ya no puedo más" ³⁵. Murielle necesita certificar que esto no es verdad, tanto para sí misma como ante los demás. Su arma es, nuevamente, recuperar a su esposo y a su hijo, recuperar su lugar en el mundo, mostrar su triunfo como una venganza.

(a su segundo esposo)"Lo obligaré a hacerme justicia: lo juro sobre mi propia cabeza. Me devolverá mi lugar en su hogar mi lugar en la tierra. Haré de Francis un niño bien y ya verán que madre soy." ³⁶

34 ibidem. pp. 118

35 ibidem. pp. 118

36 ibidem. pp. 113

"Y se burlan en mi cara: "Estás sola". Ya se les va a cuajar la risa cuando Tristán vuelva a mí. Volveré lo forzaré a volver. Iré otra vez a los modistos daré fiestas cocktails publicarán mi foto en Vogue con un gran escote mi busto no tiene nada que temer. "¿Viste la foto de Murielle?" Les dará una linda patada en el hígado y Francis les contará de nuestras salidas al zoológico, al parque de diversiones lo trataré bien les haré tragarse sus calumnias y mentiras."37

Es dentro de este proyecto que valora su bienestar físico, su cuerpo, su belleza. Es una moneda de cambio para su gran apuesta. No lo valora de otra manera. No reconoce, por ejemplo, sus propias necesidades sexuales, sino en función de su proyecto:

"Soy demasiado sentimental me parecía una gran prueba de amor que él me ofreciera casamiento y estaba Sylvie la pequeña ingrata yo quería que tuviera un verdadero hogar y una madre irreprochable una mujer casada la mujer de un banquero."38

Sin embargo, en otros momentos de menor delirio triunfal, se preocupa por los signos de su madurez física y siente que debe adoptar la vida de una anciana.

37 ibidem. pp. 101

38 ibidem. pp. 108

"¡Pero sola! a mi edad ¿qué aspecto tiene uno en las playas, en los casinos si no se tiene un hombre al lado?"³⁹

"A mí me parece que a partir de los cincuenta años hay que tener la decencia de renunciar; yo renuncié mucho antes desde mi luto. Ya no me interesa más estar cerrada ya no pienso más en esas cosas ni en sueños."⁴⁰

Sin embargo, el relato se encuentra lleno de imágenes obsenas sobre la vida sexual de los otros. Es la expresión más nítida tanto de la suciedad del mundo como de su propia blancura intachable.

"Yo no era de esas que aceptan el reparto o la cama redonda como Christine yo quería que fuéramos una pareja limpia una pareja correcta (...) No permití que me escarnecieran puedo volver sobre mi pasado: nada sucio nada equivoco. Pero soy un mirlo blanco.

Pobre mirlo blanco: solo en el mundo."⁴¹

La sensación de estar sumergida dentro de un mundo de suciedad, siendo ella tan limpia, alcanza proporciones de ob-

39 ibidem. pp. 112

40 ibidem. pp. 110

41 ibidem. pp. 110-111

sesión: llega a sentir repugnancia por respirar, porque el aire es el aliento de miles de seres humanos inmundos.

Hay una heterogeneidad fundamental entre ella y el mundo. Es injusto, ella nació para otro planeta. La injusticia que sufre no es comparable con la de nadie más. Ninguna otra mujer podría comprenderla. Por el contrario, es muy claro que no confía en ninguna: todas, hasta su mejor amiga, están esperando la oportunidad de aprovecharse de ella.

"Mis buenas amiguitas hubieran querido ponerme los cuernos las mujeres son todas un chiquero..."⁴²

Ante su desesperación por obtener una respuesta inmediata a su proyecto de vivir nuevamente con su marido y su hijo, no puede esperar hasta la visita del día siguiente. Le llama a su marido en la madrugada y le plantea su idea. El marido - que al parecer ha vivido esta escena repetidas veces- le cuelga el teléfono y la deja hablando sola.

Su enfurecimiento y desesperación no tienen límite. Piensa en la venganza: suicidarse enfrente del niño. Pero no, eso es lo que ellos quieren. Carente totalmente de recursos, implora a Dios:

"¡Dios mío! ¡Haz que existas! Haz que haya un cielo y un infierno me pasearé por los senderos del paraíso con mi hijito y con mi hija querida y ellos se re-

torcerán en las llamas de la envidia los miraré
asarse y gemir reiré y los chicos se reirán conmigo.
Me debes esa revancha Dios mío. Exijo que me la
des. -43

La Mujer Rota.

La expresión de uno mismo puede adquirir varias formas en la novela, desde el diario íntimo al monólogo interior. El diario íntimo, que se supone redactado día a día, pretende dar cuenta de la vida interior a medida que se desarrolla... La forma del diario (...), al disminuir considerablemente la distancia entre lo escrito y lo vivido, trata de reproducir la incertidumbre y la evolución de una conciencia sumergida en lo cotidiano.

Bourneuf y Ouellet⁴⁴

"La Mujer Rota" es el diario de una mujer de 44 años de edad, llamada Monique. Abarca sus anotaciones durante seis de los más importantes meses de su vida: sin su marido y sin sus dos hijas que habían llenado su existencia, esta mujer se encuentra ante el reto de reasumir su vida en soledad.

44 Bourneuf y Ouellet, op.cit. pp. 206-207

La forma del diario conlleva la intención de penetrar en la vida interior de la narradora del mismo. Es a partir de su mirada que conocemos su historia, su mundo, su interior. La mayor parte de la narración está constituida por el relato de la introspección voluntaria de Monique. Sin embargo a través de este registro cotidiano el lector tiene contacto con material "en bruto": reproducción textual -o casi textual- de diálogos y escenas entre la narradora y una gama de personajes interactuantes con vida y punto de vista propios.

Intervienen primordialmente: Maurice (esposo), Colette (la hija), Jean Pierre (esposo de Colette), Lucienne (2da. hija), Isabelle y Diana (amigas) Noëllie (amante de Maurice), Sra. Dormoy (ama de llaves), Dr. Marquet y Marie Lambert (terapeutas).

El inicio del diario acompaña el inicio de una nueva vida para Monique. Su hija Lucienne se ha ido a estudiar al extranjero, y Colette se ha casado recientemente. Habiéndose dedicado por completo a ser madre, se encuentra ahora con todo su tiempo libre. Lo ve con optimismo en función de su propia estabilidad y sobretodo, de la solidez con que percibe la relación con su marido.

"Una de las cosas que encantaban a Maurice es la intensidad de lo que él llamaba mi "atención a la vida". (...) Ahora que Colette está casada, Lucienne en Norteamérica, tendré tiempo para cultivarla. "Vas a aburrirte. Deberías conseguir un empleo", me dijo

Maurice en Mougins. Insistió. Pero, por el momento, en todo caso, no tengo ganas. Quiero vivir por fin un poco para mí. Y aprovechar con Maurice esta soledad de dos de la cual tanto tiempo estuvimos privados. Tengo un montón de proyectos en la cabeza."⁴⁵

Monique ha apostado su vida a la atención de los otros. Pronto se da cuenta que ello constituye una necesidad, su propio oficio.

"Esta es una de las razones -la principal- por las cuales no tengo ninguna gana de atarme a una tarea: difícilmente soportaría no estar totalmente a disposición de quienes me necesitan."⁴⁶

En los días iniciales de esta nueva etapa, comienza a registrar una inquietud por ciertos rasgos de distanciamiento de su marido. Pronto conoce un elemento de la historia que viene a cambiar radicalmente su perspectiva: su marido se acuesta con otra mujer.

Su indignación, su sentimiento de haber sido engañada, es grande. Pero sus amigas -quien a diferencia de Monique han construido un tipo de relación flexible a este respecto con sus maridos- le recomiendan tolerar esta relación como una relación

⁴⁵ de Beauvoir, Simone, "La Mujer Rota" en op. cit. pp. 129.

⁴⁶ ibidem. pp. 131

ocasional, incluso mostrarse amistosa, vivir "con él" esa historia. Monique lo acepta como una estrategia, no por convencimiento.

En realidad, no lo puede concebir como un circunstancial, sino como una infidelidad hacia ella, una falta, y a la vez, como la denuncia de un mal de fondo en su propia relación. Dado que para ella una relación de completa fidelidad no sólo es posible, sino necesaria, no hay opción: o su marido es un canalla y ella ha malgastado su vida, o ella ha fallado y ha creado la necesidad de que Maurice busque otra mujer. Se culpa.

"Pienso que me he ocupado demasiado de las chicas todos estos últimos años: Colette era tan apegada y Lucienne tan difícil. Yo no estaba tan disponible como Maurice podía desearlo."⁴⁷

Insensiblemente, comienza a proyectar en Noëllie -su rival desde ese momento- todo lo que ella no es, en una mezcla de envidia, explicación y odio.

"Noëllie es una abogada brillante y devorada por la ambición; es una mujer sola -divorciada, con una hija- de costumbres muy libres, mundana, muy a la moda: justo lo contrario de mí. Maurice tuvo ganas de saber si podía gustar a ese tipo de mujer (...)

47 ibidem. pp. 135

En Maurice, como en la mayoría de los hombres, dormita un adolescente nada seguro de sí mismo. Noëllie lo tranquilizó. Y es también una cuestión de piel: ella es apetecible.⁴⁸

La información directa que el lector posee sobre Noëllie es muy escasa, pero indudablemente le representa a Monique un prototipo femenino verdaderamente antitético a sí misma, una mujer dulce, inteligente, estable y profundamente hogareña.

Se describe a sí misma como "auténtica", una característica enormemente valorada por Maurice, y que de repente, frente a Noëllie, no cuenta más para él... ella misma empieza a dudar.

"Auténtica: era una palabra de moda en esa época. Decía que yo era auténtica. En todo caso era a mí a quien amaba (...) estuve contenta con ser quien era. ¿Pero entonces cómo puede estimar a Noëllie (...)?⁴⁹

"Eres maravillosa" me decía Maurice -me lo decía tan frecuentemente, con un pretexto u otro- "Porque hacer el gusto a los otros te hace el gusto a ti". Yo me reía: "Sí, es una forma de egoísmo". Esa ternura en sus ojos: "La más deliciosa que exista."⁵⁰

48 ibidem. pp. 143

49 ibidem. pp. 185

50 ibidem. pp. 150

"No me veía a mí misma más que por sus ojos: una imagen demasiado halagadora quizá pero en la cual, a grandes rasgos me reconocía. Ahora me pregunto ¿A quién ve?."⁵¹

El cambio de valoraciones en Maurice vulnera su propia valoración sobre sí misma. Y en efecto, hay un cambio de valoraciones en Maurice: poco a poco se revela el que la relación con Noëllie no es circunstancial. Ella ha sido su amante por largo tiempo, y antes de ella, ha habido otras relaciones.

Las imágenes de bienestar que Monique conservaba sobre su relación, sobre su éxito como esposa y como madre se derrumban de pronto. Se pierde a sí misma.

Monique tiene necesidad de historizar, de saber nuevamente quién es... las amigas, el grafólogo, la astrología, la terapeuta... no hay respuestas. Comienza a tratar de reconstruir su historia, surgen datos... sí, su primer embarazo fué casualidad, decidieron entonces casarse, pero no se obligaron... el trabajo de Maurice, no lo entendía muy bien, pero no lo amaba ni más ni menos por su éxito profesional... su vida sexual... no, no recuerda cuando dejó de existir.

"Todas las imágenes que regresan a mi corazón tienen más de 10 años (...). A lo mejor los recuerdos más lejanos parecen siempre los más hermosos. Estoy

cansada de plantearme preguntas, de ignorar respuestas. Pierdo pie. Ya no reconozco el departamento (...) No me sorprendería si al salir me encontrara en una selva prehistórica o en una ciudad del año 3000."⁵²

Maurice sí tiene respuestas. Hacía 10 años que había decidido un cambio en su profesión; no quería ya ser médico general -una profesión admirada y casi compartida por Monique, hija a su vez de un médico-, sino especializarse y dedicarse a la investigación. Monique se opuso. Y como aquella oposición, otras muchas actitudes le fueron reclamadas. La punta de un enorme iceberg hace su aparición, rompiendo por completo la aparente injusticia de la situación.

"... que hubiera querido tenerlo toda la vida en la mediocridad para conservarlo en casa, que estoy celosa de su trabajo; una castradora... (...) Yo era posesiva, imperiosa, cansadora tanto con mis hijas como con él."

(Maurice a Monique) "-Empujaste a Colette a un casamiento idiota; y para huir de tí Lucienne partió. (...) Ya no te amo más. ¡Después de las escenas de hace diez años dejé de amarte!"⁵³

52 ibidem. pp. 159

53 ibidem. pp. 195

Monique cae en una profunda depresión. No se levanta de la cama, no come, no duerme sino con somníferos, no se baña. La convencen de que empiece a ver a un psiquiatra. A veces Colette, o a veces el ama de llaves, cuidan de Monique en términos de aseo y alimentación. Acosa a Colette con preguntas. ¿Era feliz casada? ¿Discutían mucho en el pasado Maurice y ella? ¿Cuándo? ¿Había sido dominante con Lucienne? ¿Lucienne quería huir de ella?.

No sólo su identidad como mujer en relación a un hombre había sido atacada, sino también su identidad como madre.

"Si fallé en la educación de mis hijas, toda mi vida no es más que un fracaso."⁵⁴

Pero nadie puede ayudarla. Si pregunta, nadie le da respuesta, o si responden, ella duda.

"Todos ellos me irritan porque tienen el aspecto de saber cosas que yo no sé. Ya sea que Maurice o Noëllie hagan circular su versión de los acontecimientos. Sea porque tengan las experiencias de este tipo de historia y me apliquen sus esquemas. Sea que me vean desde afuera, como yo no logro verme, y que las cosas por ello se vuelvan claras."⁵⁵

54 ibidem. pp. 224

55 ibidem. pp. 222

"-Es una cuestión estadística. Cuando apuestas al amor conyugal, te adjudicas una oportunidad de quedarte plantada a los cuarenta años con las manos vacías. Sacaste el número malo; no eres la única.

-¡Las estadísticas no explican lo que me sucede a mí!"⁵⁸

Monique atraviesa por una crisis total. Sin referentes para ubicar su propia situación, se siente anulada de repente. No por casualidad, signos de vejez en su cuerpo, en su expresión, no se ocultan ante el espejo.

Le queda un solo recurso para detener su autodemolición: Maurice tuvo la culpa por haberle ocultado su fracaso; a una edad más temprana, ella hubiera tenido la oportunidad de rehacer su vida, de hacerse una vida independiente; pero se calló para asegurar un hogar feliz para sus hijas, y ahora la deja sin nada.

Pero dolorosamente, el lector constata que no hay culpables. Maurice le insistió, desde que las niñas eran pequeñas, que realizara un trabajo, una actividad para ella, por ella. Monique no quiso. Prefirió dedicarse a lo que era su oficio y su identidad, que creyó perennes...

"Advierto sólo ahora cuánta estima tenía en el fondo por mí misma. Pero todas las palabras por las cuales intentaría justificarla, Maurice las ha asesinado; el

código según el cual yo juzgaba a los otros y a mí misma, él lo ha negado. Nunca había soñado en contestarle, es decir en contestarme. En el presente me pregunto ¿a título de qué preferir la vida interior a la vida mundana, la contemplación a las frivolidades, la devoción a la ambición? No tenía otra cosa sino crear felicidad alrededor de mí. No hice feliz a Maurice. Y mis hijas tampoco lo son. ¿Entonces? No sé nada. No solamente quién soy sino cómo habría que ser."⁵⁷

Y después de un código destruido, una mujer rota que en la última anotación del diario sabe decir:

"La puerta se abrirá lentamente y veré lo que hay detrás de la puerta. Es el porvenir. La puerta del porvenir va a abrirse. Lentamente. Implacablemente. Estoy sobre el umbral. No hay más que esta puerta y lo que acecha detrás. Tengo miedo. Y no puedo llamar a nadie en mi auxilio.

Tengo miedo."⁵⁸

57 ibidem. pp. 282

58 ibidem. pp. 283-284

4.3 El Cuarto Personaje: una hipótesis sobre la ruptura de identidad femenina.

Los tres personajes femeninos de Simone de Beauvoir en los relatos que constituyen la novela "La Mujer Rota" están contruidos en base a una caracterización individualizante, tanto a nivel de personalidad, como a nivel del complejo situacional en que se encuentran sumergidos. Yo diría que están tan definidos como individuos, que incluso el lector podría inventar novelas sucesivas con los mismos personajes femeninos, tan sólo a partir de imaginar sucesos nuevos y predecir los pensamientos y reacciones de estos personajes ya dados.

La lógica con la que opera su subjetividad está definida como un particular, como un ser único que -tal como lo expresaba Sartre en las concepciones del Realismo Subjetivo- "...ningún futuro podrá impugnar".

No obstante, por la intención de hacer explícita la riqueza cognoscitiva que esta obra literaria contiene para un tópico sociológico como es el grupo social femenino, voy a buscar en estos personajes individuales una configuración que se abstraiga de las particularizaciones, enfatizando por encima de éstas, los ejes constructivos comunes a los tres personajes. Voy a construir un Cuarto Personaje que subsuma, que englobe en lo posible a esas tres subjetividades individuadas creadas por Simone de Beauvoir.

Este Cuarto Personaje pretende exponer una hipótesis sociológica explicativa sobre el tema fundamental trabajado por la novela de Beauvoir: la ruptura de la identidad femenina.

En primer término, considero que los tres personajes femeninos se encuentran inmersos en un universo externo a grandes rasgos común: pertenecen a la clase media-alta urbana de París, Francia, en la década de los sesentas. Se mueven en un medio de familias de profesionistas e intelectuales, en los que se percibe un nuevo ambiente ideológico casi apolítico: aquella sociedad de carencias y heroísmo que se radicalizaba necesariamente en "colaboracionistas", "comunistas" ó "miembros de la resistencia" va quedando atrás, para dejar paso a un nuevo gozo de opulencia postindustrial después de la guerra. Una nueva visión que busca imitar la comodidad sin militancia del "american way of life" comienza a abrirse campo. La confrontación de filiaciones partidistas se desplaza a la confrontación generacional: la inconformidad de beatniks y hippies se asoma sin razones frente a la extrañeza adulta, que pensaba que después de la guerra, "la noche había quedado atrás".

En el plano femenino de esta clase media-alta urbana, la experiencia del "regreso a casa" de las mujeres, después de que durante la guerra se habían desempeñado en toda clase de oficios extra-domésticos, genera un desajuste femenino respecto al papel tradicional de esposas y madres, como ya señalaba al

inicio del capítulo. Se gesta una nueva fase del movimiento feminista.

En los tres relatos de Simone de Beauvoir, ya se percibe la existencia de un nuevo tipo femenino, hijo de estos cambios: busca la independencia, la profesionalización, la ruptura del confinamiento familiar. Los temas de "matrimonio abierto", "divorcio", "mujer liberal", "aborto", "mujer que trabaja versus mujer que no hace nada", son lugares comunes de las conversaciones de los personajes señalados.

Predominantemente, los tres personajes femeninos de los relatos de Beauvoir, se encuentran precisamente confrontados por la aparición de esta nueva forma de ser mujeres. Y aquí entro a la temática más rica de la novela: la exploración del universo interno femenino, sus experiencias, sus significaciones, su sentido del mundo y de sí mismas.

En este plano, los tres personajes poseen un número de características comunes y otras diferenciadas. Y es a través de esta contrastación entre características comunes y diferenciadas que adquiere relevancia una configuración válida para el universo femenino descrito: por encima de sus historias familiares y psíquicas particulares, de su número de maridos o hijos, o de las características de éstos, las mujeres de Simone de Beauvoir son identidades rotas. Rotas a partir de un complejo situacional común a todas ellas, y de una significación específica de este complejo.

Son mujeres entre los cuarenta y los cincuenta años, casadas, madres de familia, que habiendo apostado su vida a

esta funcionalidad familiar, y habiendo definido su identidad y sus satisfacciones en función de los papeles de esposas y madres, se desploman a partir de la crisis de su núcleo familiar, y de la crisis del prototipo femenino tradicional. Simultáneamente a esta desarticulación familiar, comienzan a percibir los rasgos prematuros de su vejez, una etapa que sin referentes de vitalidad ni plenitud, adquiere la forma del fantasma del sinsentido.

Paso a desglosar estas afirmaciones en una secuencia explicativa que conjunta a los tres personajes abordados.

Como primer suceso de los relatos señalados, se encuentra la ruptura de la coexistencia entre los personajes femeninos y sus hijos. Ello se debe ya sea al arribo a la adultez de los hijos, o a una separación matrimonial. La convivencia antes existente había poseído características muy particulares, que vuelven explicable que su ruptura se convierta en el punto de partida de una profunda crisis de identidad de los personajes femeninos. Los hijos les habían proporcionado la certeza y la satisfacción de ser necesarias, su vida estaba llena de compañía y de un constante ritmo de actividad en torno a las necesidades de estos hijos. Para quien como Monique -"La Mujer Rota"-, había apostado a la vida del hogar como elección -es decir, con la consciencia de otras posibilidades- los hijos ofrecían la constatación de que su elección había sido acertada. Con la ruptura de esta convivencia, esta certeza desaparece, y la desesperación que provoca esta vaciedad se personifica en Murielle.

Correlativamente, esta dedicación a los hijos que proscribe la individualidad como primera instancia de responsabilidad, convierte a la madre en responsable de la felicidad de los hijos. La forma de vida adulta de los hijos certifica o descertifica así el acierto del desempeño materno. Si esa forma de vida es abiertamente distinta a la propia -como en "La Edad de la Discreción"- la madre lo vive no sólo como la ruptura de un pacto de prolongación de su vida por la vida del hijo, sino también como una condena a su propia forma de vida. De esta manera también se puede comprender el desquiciamiento de Murielle por el suicidio de Sylvie: la infelicidad de la hija constituye una condena a su madre.

Por otra parte, para estos personajes los hijos significan sujetos sobre quienes proyectar sus necesidades tanto afectivas como de dominio, frecuentemente no reconocidas en el plano de la pareja. La ruptura de la coexistencia con los hijos y su crisis subsecuente revela el papel mediador y cohesionador que los hijos pueden adquirir en el plano de la pareja de sus padres. De esta manera se entiende que Maurice nunca se había quejado del carácter dominante de Monique, hasta que sus hijas se fueron; la narradora de "La Edad de la Discreción" nunca se había dado cuenta de la profunda diferencia entre su marido y ella sobre la experiencia de la vejez, hasta que su hijo se ausentó.

A partir de la ruptura de la coexistencia con los hijos, el siguiente punto en la secuencia explicativa de estos personajes es la revelación de una inestabilidad matrimonial y

personal. Además de los elementos a este respecto ya mencionados, se puede afirmar que el dato más llamativo de este descubrimiento de inestabilidad es precisamente el carácter indispensable de ese "y" entre las palabras "personal" "matrimonial": la percepción de rasgos de inestabilidad en la relación matrimonial -como falta de vida en común, relación con otras mujeres, o bien abandono-, implica una desestabilización completa de la vida individual. Tal pareciera que las mujeres descritas por Simone de Beauvoir carecen de un proyecto de vida propia, o más precisamente, lo han construido en función exclusiva de la vida matrimonial.

Además de los elementos de estatus y de solvencia económica, resueltos ambos en el matrimonio, estos personajes resuelven su propia identidad. Es a partir de la relación con el marido, la "otredad", que perciben su ser distintas, su ser mujeres. Esa diferencia se vive en función de la complementariedad, no en función de una consciencia de y desde sí mismas.

El caso de Monique es contundente: siempre se había mirado a través de los ojos de Maurice; valorada por él, era feliz; abandonada por él, es incapaz de asumir su vida propia. La mujer de "La Edad de la Discreción" percibe los primeros rasgos de la vejez no mirándose a sí misma, sino mirando a su marido. El caso de Murielle es ya patético: no concibe tener un lugar en el mundo sino es a través de ser "la esposa de...".

La inestabilidad matrimonial, al igual que la ruptura de la coexistencia con los hijos, cuestiona la forma de vida de

estos personajes femeninos, y la identidad que a través de los papeles de esposa y madre habían obtenido.

Un rasgo particularmente elocuente que aúna tanto la revelación de la inestabilidad matrimonial como la carencia de una consciencia desde sí mismas, es la forma en que cada personaje femenino revela en el texto su ausencia de relaciones sexuales -un elemento común a las tres historias. Ninguna habla de su continencia en términos de la insatisfacción de una necesidad propia: Monique ni siquiera se acuerda desde cuando su vida sexual dejó de tener "encanto", pero no expresa tener preocupación o insatisfacción desde sí misma por este hecho, sino en función de que ese elemento cohesionador y atractivo pertenece ahora a otra mujer; antes de saber de la existencia de una amante de su marido, no se había preocupado por ello. De igual manera, a la narradora de "La Edad de la Discreción" le inquieta el tema en función del poder que el atractivo sexual le da a su nuera sobre su hijo y que ella no tiene; respecto a su propia pareja, expresa pesar por su continencia en función de que la vida sexual constituía un recurso de reconciliación de sus diferencias. Murielle, nuevamente, es el caso extremo: niega por completo su propia sexualidad en la situación contemporánea al texto, y revela haberla vivido sólo como una concesión para obtener y conservar a sus maridos.

La inestabilidad matrimonial-personal, se asocia así a la continencia, ésta a la pérdida de atractivo sexual y ésta a su vez a la pérdida de la belleza y la juventud. La juventud sólo es valorada desde el personaje femenino mismo en el caso de la

narradora de "La Edad de la Discreción", quien la considera una condición de creatividad en el trabajo profesional. Los otros dos personajes valoran la juventud no desde sí mismas, sino en función de la valoración de los otros y los beneficios indirectos para sí mismas: una mujer joven es bella, es atractiva sexualmente, puede tener una pareja, y con ella una identidad.

La pérdida de la belleza de la juventud es entonces terriblemente amenazante, y la viven en un momento por demás prematuro: un personaje hacia los cincuenta años, y los otros dos hacia los cuarenta.

Pareciera que no existe para estos personajes referente alguno sobre una etapa intermedia de madurez y plenitud. Por el contrario, de la juventud -etapa asociada al desempeño de los papeles de esposa y madre- se pasa inmediatamente a la vejez -un período cuyos únicos referentes son la continencia, la soledad, la enfermedad, la inutilidad y la espera de la muerte. Y este inmediato paso no resulta casual en mujeres en las que la pérdida de los papeles de joven, esposa y madre, remite precisamente al sinsentido completo, al desdibujamiento de su propia identidad, a la espera de la muerte.

Si al romperse estos canales de identidad -juventud, papeles de esposa y madre- existiera un referente de arriba a una etapa de plenitud, y no sólo de decadencia, implicaría la existencia de una identidad individual constituida desde sí mismas, no sólo desde sus papeles desempeñados. Esta identidad no aparece en los personajes tratados. Por el contrario,

atraviesan por una profunda crisis ocasionada por la ruptura de la identidad provista por los papeles desempeñados, la única que poseían.

Ante esta ruptura de identidad, las mujeres contruídas por Simone de Beauvoir se encuentran a más de la mitad de sus vidas, por primera vez solas y preguntándose quienes son.

Inician un largo y doloroso proceso de reconstrucción de su identidad perdida a través de una búsqueda de parámetros externos para ubicarse de nuevo a sí mismas. Y aquí aparece un rasgo sumamente importante: en esta búsqueda de referentes externos se denota un muy alto grado de incomunicabilidad entre mujeres, en una situación en la que precisamente el compartir experiencias vividas podría ser un canal de construcción de identidad desde sí mismas. Este rasgo de incomunicabilidad vuelve particularmente angustioso el proceso en el que los personajes femeninos se encuentran. La recurrencia a los somníferos y al alcohol en los tres casos descritos, así como la caída en profundas depresiones en las que alguien debe hacerse cargo de ellas en el plano incluso del aseo y la alimentación, son constancias de dicho estado de angustia.

La incomunicación que alimenta estos estados estaría compuesta fundamentalmente de dos actitudes de los personajes femeninos, que son sumamente reveladoras:

-el concebir su problema como privado, y en tanto privado, único; les parece que son las únicas mujeres en el mundo que, por sus circunstancias individuales, han fracasado; sus problemas no pueden ser comprendidos por nadie, ni por profesionales terapeutas, ni por otras mujeres.

-el temor a exponer su situación ante otras mujeres, ya que éstas se aparecen no como amigas con elementos en común, sino como sujetos competitivos ante quienes exhibirán su fracaso.

La vía de la comunicación queda entonces prácticamente vetada. Sin embargo hay otros canales para la búsqueda de parámetros externos, y ésta las lleva a la constatación de su sensación de fracaso: su propia opción por los papeles tradicionales de esposa-madre se ve desvalorizada frente a la aparición de otro modelo femenino, el modelo de la mujer moderna, profesional e independiente.

De manera particular, las mujeres de los relatos de "La Edad de la Discreción" y "La Mujer Rota", entran en contacto personal con este nuevo tipo femenino que desestabiliza su propia identidad, porque a través de este contacto viven en carne propia el cambio en la valoración social de su papel tradicional; en el primer caso el hijo, y en el segundo el marido, prefieren a este nuevo tipo de mujer que ellas mismas conciben como antagónico a su propia forma de ser, la cual se encuentra demasiado arraigada a los 40 ó 50 años como para intentar cambiarla.

De haber podido ser "las esposas y madres ideales", pasan a ser "mujeres que no hacen nada" frente al ascenso de este nuevo tipo femenino.

No sólo los canales de identidad a través de sus papeles de esposa y madre se ven obstruidos por los cambios en sus núcleos familiares, sino que además, esa forma de identidad ya no ofrece una gratificación ni familiar ni social, por un cambio en los esquemas valorizantes de una sociedad moderna.

La situación de los personajes femeninos adquiere pues la dimensión de una crisis total. Su identidad rota posee muy escasos recursos de reconstrucción. El único camino a emprender parece ser el de la introspección de sí mismas y de sus historias. Y ese papel desempeña precisamente la acción de escribirse a sí mismas en un diario o una narración, que emprenden tanto la narradora de "La Edad de la Discreción" como "La Mujer Rota", y cuyos resultados son los textos analizados.

Hacia el final de estos relatos, la introspección de los personajes se aparece ante el lector, a la vez que como una denuncia de la escasez de recursos de los personajes frente a la ruptura de identidad, como un posible punto de partida para el logro de esa identidad femenina a partir del conocimiento de sí mismas.

Así parece constatarlo indirectamente Murielle, quien incapaz incluso de este recurso introspectivo, se asoma ya a los bordes de la locura.

Resumiendo la hipótesis explicativa planteada a partir del trabajo de Simone de Beauvoir diría que las mujeres bajo el universo cultural planteado, -el cual tiene múltiples elementos de generalización para nuestra época-, a partir del complejo situacional que implica la ruptura de una familia, entran en una etapa de crisis de identidad.

Ello se debe fundamentalmente a que la construcción de esa identidad se encuentra fincada en los papeles de esposa y madre, no a partir de sí mismas como individuos. La imposibilidad de continuar realizando esos papeles, el consecuente desdibujamiento de su identidad y su sensación de inutilidad, las hacen ingresar prematuramente a la etapa de la vejez, concebida como una etapa de decadencia, sinsentido y espera de la muerte.

Esta crisis se agudiza particularmente en un contexto social en donde aparece el modelo de la mujer moderna e independiente. Frente a este modelo, la forma de vida femenina tradicional, constituida fundamentalmente por los papeles de esposa y madre, se ve radicalmente desvalorizada.

Los recursos reconstructivos de estas identidades rotas, tanto a nivel personal como social, son escasos. La introspección puede constituir una propuesta de nivel personal para la construcción de una nueva identidad femenina fundamentada en el conocimiento de sí mismas.

4.4 Las claves cognoscitivas de Simone de Beauvoir.

Considero que la posibilidad de llegar a la anterior enumeración de hipótesis sociológicas está dada a partir de la combinación de dos elementos: la elaboración cognoscitiva de Simone de Beauvoir sobre la problemática femenina vertida en los personajes, y mi voluntad de ordenar este conocimiento bajo una perspectiva sociológica.

Esto último ha sido suficientemente explicitado a lo largo de este trabajo. Por ello quiero avocarme ahora al primer punto señalado. ¿Qué hace posible el que Simone de Beauvoir pueda abordar con tal fruto de conocimiento la problemática femenina?

Considero que en primer término, la respuesta debe estar ubicada dentro de la perspectiva literaria en la que Simone de Beauvoir ubica su propia obra -el Realismo Subjetivo y su ética situacional. Dentro de ella, localizo cuatro elementos fundamentales que llamo claves cognoscitivas que paso a enumerar para después explicarlas. éstas son:

-la utilización de la propia subjetividad para abordar la de sus personajes;

-el enfoque de la construcción de personajes en base a la lógica que la subjetividad impone al actuar de estos personajes;

-la presencia de varios puntos de vista simultáneos e igualmente válidos, para percibir el actuar de los mismos personajes;

-la individuación del personaje como vehículo de comunicación de conocimiento.

La primer clave señalada se refiere a un hecho tan contundente como importante: Simone de Beauvoir utiliza su propia experiencia como individuo, como mujer y como escritora -su propia subjetividad-, para construir en forma coherente y realista personajes femeninos.

En una entrevista realizada en París en 1976, de Beauvoir afirmaba respecto a las mujeres que comparten la situación expuesta en "La Mujer Rota":

"A los 18 años o 20 te casas por amor, a los 30 todo te hastía -y salir de esa situación es muy, muy difícil. Esto hubiera podido pasarme a mí, es por eso que soy particularmente sensible a ello."⁵⁹

Simone de Beauvoir creía enconadamente en la especificidad de la experiencia femenina, no concebida como producto de una naturaleza especial, sino como producto de una situación específica que hace que las mujeres sean mujeres. Esta experiencia es lo que utiliza en sus propias obras y reivindica la pertinencia de las apreciaciones femeninas sobre las mismas mujeres. Llega a decir a Sartre:

59 Schwarzer, Alice, op.cit. pp. 73

"Aún tú, teórica e ideológicamente un soporte de la liberación de la mujer (...) no compartes todo lo que las mujeres -incluyéndome a mí- llaman su experiencia como mujeres. Hay cosas que tú no puedes entender."⁶⁰

Pero no sólo el componente experiencial de su subjetividad es utilizado en la construcción de sus personajes, sino también el elemento ético. Simone de Beauvoir escribe para trascender hacia otras mujeres su propia experiencia de libertad, porque creyó que "la liberación en un nivel individual no es suficiente".⁶¹

Esta es la razón ética por la que escribe sobre mujeres. Acepta pues, su propio punto de partida ético -y por tanto subjetivo- como orientador de su obra.

De esta manera, Simone de Beauvoir hace de su propia subjetividad no un elemento a proscribir en la construcción de un personaje, sino un elemento guía de creatividad, un elemento heurístico para dicha construcción.

La segunda clave señalada apunta hacia una concepción técnica literaria, que a su vez se fundamenta en una postura filosófica y de conocimiento.

Por contraste a esta opción técnica de hacer de la definición de la lógica subjetiva el eje constructivo de los personajes, se puede recordar que han existido otros autores cuya

60 ibidem. pp. 62

61 ibidem. pp. 44

técnica a este respecto es, por ejemplo, la descripción externa -es decir, observable- de las acciones de sus personajes. Uno de sus principales exponentes fué Dashiell Hammett y su propuesta fué llamada "behaviourista" o "conductista". Otro brillante escritor que utilizó esta técnica fué Albert Camus en "El Extranjero" por ejemplo.

Simone de Beauvoir y los autores del Realismo Subjetivo no emplean esta técnica; por el contrario, la penetración en el mundo interno de los personajes constituye su eje constructivo. Con ello resulta el que el lector poco o nada sabe del aspecto físico de los personajes, por ejemplo; que el ritmo de la novela no se centra en grandes acciones de estos personajes; pero las acciones de éstos son comprendidas como el resultado directo de la lógica subjetiva del personaje. Ello implica pues, una postura filosófica y de conocimiento fincada en la valoración del plano subjetivo humano como núcleo comprensivo de su actuar.

En el caso de la novela tratada, es el conocimiento de la subjetividad interna femenina en situación, el punto relevado de este trabajo literario. A partir de este conocimiento comprendemos las acciones de los personajes femeninos contruidos.

El tercer elemento, referido a la presencia de varios puntos de vista simultáneos y válidos para percibir el actuar de los personajes, es también una opción técnica, que entraña una postura filosófica y de conocimiento.

A través de las miradas de los múltiples personajes presentes en los relatos abordados es que podemos entender no sólo la subjetividad del personaje femenino, sino el carácter de elección de su acción. La contrastación entre estas diversas subjetividades-puntos de vista entre los personajes, cada una de las cuales llama al lector al otorgamiento de validez, nos da un conocimiento global de la problemática planteada.

No existe una verdad, sino muchas verdades subjetivas interactuantes que componen un complejo situacional. El lector es arrojado -como decía Sartre- de una consciencia a otra, coincidiendo sucesivamente con cada una de ellas y sin poderlas impugnar.

Como resultado de esta contrastación de subjetividades, el lector obtiene una comprensión crecientemente compleja de la problemática abordada.

Esta postura reivindica así el carácter polisémico de la realidad, y la intersubjetividad como vía de conocimiento.

El cuarto y último elemento se refiere a la individuación del personaje. Casi pareciera obvio señalar que los personajes de Simone de Beauvoir se encuentran fundamentados por el profundo conocimiento de su autora sobre la subjetividad femenina en una situación realista como la planteada. Sin embargo, este conocimiento ordenable desde un punto de vista sociológico - como pude plantear en el apartado anterior-, no fué plasmado por su autora en un estudio que bien pudiera haberse titulado "Semblanza Sociológica de las Mujeres Parisinas de Clase Media

entre los 40 y los 50 años durante la Francia después de De Gaulle". Se trata de una opción por la novela. Y es que la novela, a través de su elemento constructivo básico -los personajes- ofrece un recurso de individuación del conocimiento. Esta individuación, aunada a la forma autobiográfica de los relatos, no permite la distancia del lector, mucho menos de la lectora. Por el contrario, obliga a la identificación, y con ella, a la creación de un parámetro específico de veracidad de ese conocimiento vertido a través del personaje: la experiencia propia del lector o lectora.

Frente a esta experiencia propia se reconoce la coherencia y la posibilidad de existencia real del personaje contruido. El lector otorga así credibilidad al conocimiento que sobre lo humano nos plantea Simone de Beauvoir. Sus personajes son conocimiento que se comunica y mueve consciencias. "La Mujer Rota" es así un trabajo de conocimiento y de militancia en favor de las mujeres.

Estos elementos señalados como claves cognoscitivas son conjugados en Simone de Beauvoir por una ética situacional que no permite la autonomía de la escritura, el conocimiento y la tarea liberadora.

El compromiso de Simone de Beauvoir y los autores del Realismo Subjetivo se fincó en el trinomio escribir, conocer, liberar. Esta opción ética es a la vez un paradigma de conocimiento sobre las realidades humanas.

Resultará entonces interesante intentar ahora una comparación entre este paradigma y el adoptado y desarrollado por la ciencia sociológica, con el objetivo de aportar elementos sobre la posibilidad o imposibilidad de incorporar la riqueza cognoscitiva de la novela, a la sociología,

CAPITULO V
NOVELAS Y CONCEPTOS
CIENCIAS Y FICCIONES

La afirmación más contundente a lo largo de este ejercicio sobre el Realismo Subjetivo y su construcción de personajes es que la novela es conocimiento. Como tal, la novela encarna un paradigma específico de conocimiento que involucra un compromiso ético de carácter humanista, y varias técnicas que le dan extraordinario resultado en términos cognoscitivos: la inmersión del autor en las problemáticas planteadas; la construcción de un personaje comprensible a partir de la definición de su lógica interna; y el planteamiento de diversas subjetividades-puntos de vista simultáneamente válidos que ayudan a la comprensión de una situación compleja, a una visión intersubjetiva de la misma.

Sin embargo, y a pesar de la riqueza cognoscitiva ejemplificada por una novela como la de Simone de Beauvoir en el capítulo anterior, es precisa una reflexión acerca de la pertinencia de este conocimiento y su paradigma al de las ciencias sociales, a fin de esclarecer si esa riqueza cognoscitiva es incorporable o utilizable para la sociología.

5.1 La Imposibilidad.

"No es la victoria de la ciencia lo que señala nuestro siglo XIX, sino la victoria del método científico sobre la ciencia."

Nietzsche¹.

En el capítulo segundo de este trabajo mencionaba que la ciencia constituía el logro culminante del racionalismo iluminista.

En efecto, nuestra civilización ha recorrido un largo camino desde las primeras disquisiciones filosóficas sobre "la verdad" de las que se tiene registro -a través de la literatura, por cierto-, hasta la ciencia de nuestros días, ese fenómeno moderno que constituye sólo una clase específica de la amplia gama de lo que llamamos conocimiento.

La especificidad del conocimiento científico se encuentra asociada -en forma muy globalizadora- a la idea de objetividad y de racionalidad². El conocimiento científico es un conocimiento que busca la objetividad a través del pensamiento racional, un conocimiento que constituya una aproximación al objeto que se busca aprehender y explicar, no así un reflejo

1 Frederick Nietzsche, citado por Jürgen Habermas, en "La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche" en "Teorema", pp. 43

2 ver Bunge, Mario, "La Ciencia, su Método y su Filosofía", Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981, pp. 15-16

involuntario de los deseos o impresiones del sujeto que busca conocer.

El largo camino de constitución de la ciencia moderna al que hacía referencia, podría resumirse en el desarrollo de dispositivos socializados de control que garanticen esta clase de objetividad para el conocimiento. La ciencia ha sido arrancada así de los ámbitos del secreto descubrimiento genial del artesano precientífico, ese solitario y eterno buscador de la piedra filosofal.

"La ciencia moderna -nos dice Bachelard- trabaja con materiales experimentales y con cuadros lógicos socializados desde larga data, y por tanto ya controlados."

"Si por ejemplo se pretende encontrar el ancho de una franja de interferencia y determinar mediante las medidas conexas la longitud de onda de una radiación, no sólo hacen falta un aparato y un conjunto de oficios, sino además una teoría y una Academia de Ciencias."³

La contundencia de estas citas sobre el grado de elaboración y especificidad del conocimiento científico podría ser el punto de partida para múltiples reflexiones. Pero, circunscribiéndola al plano más simple y original del conocimiento -la relación sujeto-objeto- esta elaboración

³ Bachelard, Gastón, "La formación del espíritu científico", Siglo XXI Editores, México 1984, pp 284-285

podría entenderse como una creciente distanciaci3n que el cognoscente requiere frente a su propio objeto de estudio, o mejor dicho, con respecto a su espontánea y personal apreciación del mismo. Porque, como sigue diciendo Bachelard:

"Al espectáculo de los fenómenos más interesantes (...) el hombre va naturalmente con todos sus deseos, con todas sus pasiones, con toda su alma. No debe pues asombrarse que el primer conocimiento objetivo sea un primer error."⁴

Se dice que esa primera impresión dice más sobre el sujeto mismo, que sobre el objeto que desea conocer. La búsqueda de la objetividad lleva al investigador a la distanciaci3n de su subjetividad, que conceptuada como una carga valorizante, como un obstáculo, pretende de esta forma ser neutralizada.

No en vano se ha denunciado como una de las peligrosas y específicas condiciones de las ciencias sociales -a fin de reclamar una consideraci3n epistemológica separada de las ciencias naturales- el hecho de la inmersi3n del sujeto en su objeto de estudio.

4 ibidem. pp. 65

"La familiaridad con el universo social constituye el obstáculo epistemológico por excelencia para el sociólogo, porque produce continuamente concepciones o sistematizaciones ficticias al mismo tiempo que sus condiciones de credibilidad."⁵

A la inmersión, que sugiere imágenes cargadas de subjetividad, se le impone la necesidad de la distancia como condición de objetividad en el conocimiento.

Tan importante como la búsqueda de objetividad -mediante la neutralización o distanciamiento por diversos medios de la carga subjetiva del cognoscente-, es la racionalidad para el conocimiento científico. Indudablemente, dicho concepto abarca todo un universo de significaciones diferenciadas y precisas. Aquí sólo me voy a referir a su acepción más simple: la utilización de la razón y de la lógica como principales instrumentos de conocimiento. El conocimiento así generado tiene la finalidad de ser general y verificable.

De esta manera, el azar, la intuición, la imaginación, son elementos que parecieran proscritos del ámbito investigativo de la ciencia. La idea de control parece presidir la representación homogeneizada de las operaciones cognoscitivas específicamente científicas -el método científico-, y ello constituye la clave para la validación y socialización del conocimiento obtenido.

5 Bourdieu, Pierre, et al. "El oficio del sociólogo", Siglo XXI Editores, México, 1984, pp. 28

Frente a estas concepciones, resulta casi obvio el concluir que la clase de conocimiento al que hacía referencia como elemento constitutivo de la novela, no tiene nada que ver con el llamado conocimiento científico:

la preocupación de la novela es la investigación de "lo humano" y ésta es la única delimitación de su "objeto"; para ello moviliza el novelista todos los recursos de que dispone - que involucran su experiencia, su punto de vista, su orientación ética, su imaginación, sus valoraciones afectivas, en fin, su subjetividad- sin distinciones ni cautelas metodológicas; en consecuencia, los novelistas no han podido ni querido hasta ahora conceptualizar las operaciones que realizan para la creación de una novela o un personaje, y seguramente no lo harán puesto que dicha conceptualización implicaría la homogeneización de dichas operaciones; además, el conocimiento por estas vías sui generis adquirido, no aspira a ser un conocimiento único o una verdad incontrovertible; no aspira a un conocimiento objetivo, sino que se vale de la intersubjetividad para complejizar nuestro conocimiento sobre el hombre y su ambigüedad... y vaya que lo hace, pero lo que la novela nos hace conocer no es ni general ni verificable... no está desligado de lo real, pero tampoco es exactamente un particular real.

En fin, que la idea de pasión, irracionalidad, imaginación e imprecisión parece presidir la representación de la gestación de una novela, haciendo aparecer como imposible su comparación con el paradigma de conocimiento científico.

Esa misma conclusión de imposibilidad entre paradigma científico e investigación de "lo humano", ha constituido el fantasma persecutorio del surgimiento de la sociología. En ese sentido, tal vez no sea una casualidad que en este proceso de gestación de la ciencia sociológica, el referente antagónico por excelencia para los fundadores como Durkheim o Weber haya sido precisamente la literatura.

Para Durkheim, la investigación sociológica debía alcanzar la dignidad científica mediante la aplicación del método, hecho que la diferenciaría por encima de las disquisiciones meramente literarias⁶.

Para Weber, las ciencias histórico sociales debían superar las conclusiones diltheyanas⁷, en las que el carácter valórico e histórico del fenómeno humano lo volvía objeto indisectable para las categorías universalizantes del paradigma kantiano de la ciencia; contra la máxima de que sólo "la vida comprende a la vida", las ciencias histórico sociales debían crear un modelo de explicación causal y un procedimiento verificativo específico a su objeto y su particular estructura lógica, sin los que "su exposición no sería más que una novela histórica, y no una comprobación científica."⁸

Y aún hoy, a pesar de que esa polémica se está acercando a la edad secular, esa prudente distinción entre "Ciencias" y "Humanidades", nos recuerda que el fantasma de la imposibilidad

6 Durkheim, Emile, op.cit. pp. 57

7 Rossi, Pietro, pp. 13, en la introducción a Max Weber "Ensayos sobre metodología de las Ciencias Sociales" Amorrortu, Buenos Aires, 1973

8 Weber, op. cit. pp. 163

sigue campeando nuestras mentes, suscitando polémicas y, a veces, mermando esfuerzos.

Método versus inspiración, elaboración versus espontaneidad, razón versus imaginación, neutralidad versus compromiso, control versus pasión, objetividad versus subjetividad, se nos presentan como elementos opuestos de una dicotomía insalvable.

La ciencia como producto de los primeros, y la literatura como producto de los segundos, es una concepción que convierte en estéril cualquier comparación entre ambos, no digamos una propuesta de incorporación.

Pero la riqueza cognoscitiva de la novela sobre "lo humano" sigue ahí, al igual que el reto de las ciencias sociales por explicar ese extraño "objeto que habla"⁹, ese "ser frente al cual ni Dios puede mantener la neutralidad."¹⁰

Valdría la pena preguntarse si esa imagen dicotómica no se ha convertido en una caricatura, sostenida tanto por epistemólogos como por escritores. Y los estudiantes, enmedio.

⁹ Bourdieu et al, op. cit. pp. 57

¹⁰ Sartre, op. cit. pp. 57

5.2 La Posibilidad.

"Los que llevan la cautela metodológica hasta la obsesión, hacen pensar en ese enfermo del que habla Freud, que dedicaba su tiempo a limpiar sus anteojos sin ponérselos nunca."

Bourdieu¹¹.

Pensar a la ciencia o a la novela como "productos de" es una caricatura en el sentido de ser una concepción que a pesar de provenir del relevamiento de uno de sus enfoques posibles, pretende ser una concepción global o totalizadora.

El carácter reductivo de esta concepción queda de manifiesto al descubrir otra posibilidad para pensar tanto la novela como la ciencia.

Si en este trabajo se encuentran numerosos elementos para argumentar que la novela no es sólo un producto de una inspiración genial e inaprensible, que no es sólo producto de una imaginación desbocada o una pasión irreflexiva, es porque he antepuesto a la noción de producto, la noción de proceso. En éste intervienen, sin necesidad de polarizaciones excesivas, tanto el elemento creativo e imaginativo, como el elemento

¹¹ Bourdieu et al, op. cit. pp. 17

constructivo, reflexivo y realista. Intervienen tanto el elemento de veracidad como el de compromiso ético.

De igual manera, la ciencia es más que el producto de la aplicación de un método científico y sus conocidos atributos. Puede ser enfocada como una actividad, como un proceso.

Este enfoque permite ampliar la visión de los elementos que participan en la generación del conocimiento científico, sobre todo porque la versión de la ciencia como producto del método científico suele ser, a decir de Bourdieu¹², una esquematización didáctica que deforma la concepción de la investigación, la polariza excesivamente en función de la primera serie de los conceptos dicotómicos mencionados en el capítulo anterior: razón, neutralidad, objetividad, control...

La concepción de ciencia como actividad o como proceso, tolera la intromisión de otros elementos más cercanos a la segunda serie de conceptos dicotómicos señalados: azar, intuición, imaginación...

Porque hablar de la ciencia como proceso implica ampliar su perspectiva, por encima de las características del producto cognoscitivo generado, hacia la fase de surgimiento ó construcción de las hipótesis. Y en mis mismas palabras se denota la ambigüedad: ¿surgen las hipótesis? ¿o se construyen? ¿existe un proceso controlado de su génesis?

En contraposición a la imagen de operación controlada prevista por la concepción de ciencia como producto bosquejada anteriormente, el proceso de génesis de las hipótesis es aún uno

12 Bourdieu et al, op. cit. pp. 84

de los más vastos e inexplorados por los epistemólogos. Ese tema ha sido planteado curiosamente por algunos autores como una discusión acerca de la existencia de un "ars inviniendi", un "arte para inventar". Un arte, no una ciencia.

"... el investigador -nos dice Mario Bunge- rara vez tiene conciencia del camino que ha tomado para formular sus hipótesis (...) A las hipótesis se llega, en suma, de muchas maneras: hay muchos principios heurísticos, y el único invariante es el requisito de la verificabilidad."¹³

La creación de las hipótesis es así una operación imprecisa e incontrolada dentro del proceso constructivo del conocimiento científico, que refuerza la idea de que la dicotomía anteriormente planteada puede convertirse en una caricatura.

La ciencia y la novela se hermanan así al ser pensadas no como productos de atributos polarizados, sino como procesos de conocimiento en los que se crean y construyen formas y órdenes para apropiarse, narrar y explicar el mundo. Ello resulta palpable en la fase generativa de los procesos, en la que el investigador y el escritor comparten, en el plano básico de la relación sujeto-objeto, la necesidad de conocimiento, y ante la ausencia de pautas controladas para la generación de dicho

13 Bunge, op. cit. pp. 49-50

conocimiento, su bagaje personal, experiencial, afectivo y ético -su subjetividad- como único instrumento.

Esta fase es entonces el punto de partida para la discusión sobre una posible incorporación de la riqueza cognoscitiva de la novela al proceso constructivo de hipótesis sociológicas.

En el apartado anterior se mencionaba que la sociología ha tenido que combatir contra lo que llamaba "el fantasma de la imposibilidad" entre el paradigma de cientificidad y la investigación de "lo humano".

Ese combate ha requerido de una reflexión profunda acerca de los fundamentos de dicho paradigma de cientificidad y ha generado una reelaboración del mismo a fin de posibilitar la investigación de lo social: ha roto con la ilusión de unicidad del método científico para generar una metodología sociológica que parta del análisis de las condiciones específicas de este campo de estudio, sin abandonar el rigor de la razón epistemológica¹⁴.

A través del seguimiento de uno de los paradigmas metodológicos más lúcidos en sociología -el de la sociología comprensiva o weberiana- me propongo fundamentar la pertinencia de la incorporación de la riqueza cognoscitiva de la novela a la fase constructiva de hipótesis explicativas de las acciones sociales.

14 Bourdieu et al, op. cit. introducción.

La base para esta elección del paradigma metodológico weberiano está constituida por elementos específicos fundamentales de dicho paradigma. Veamos.

El primer y fundamental elemento posibilitador de una incorporación de la novela a la sociología comprensiva, es que ésta tolera y utiliza la presencia de la subjetividad del sociólogo en el proceso de investigación.

El investigador como persona y como sujeto social que es, no puede neutralizar por decreto la presencia de sus valoraciones sobre el objeto que desea estudiar. Mucho menos cuando ese objeto es propiamente un sujeto. Afortunadamente, la reflexión metodológica sobre la sociología ha generado, desde sus orígenes, diversas propuestas que, antes que negar esta situación específica, buscan asumirla y controlarla¹⁵.

"Las ciencias histórico sociales, en cuanto condicionadas en su punto de vista y en la delimitación del campo de investigación por el interés del estudioso, y por tanto, por la situación cultural dentro de la cual éste actúa, parten de un término subjetivo."¹⁶

La originalidad de la propuesta weberiana radica en no sólo asumir la parcialidad del investigador por su irremediable condición subjetiva, sino utilizarla como un punto de vista ex-

¹⁵ Bourdieu et al, op. cit. capítulo I "La ruptura"

¹⁶ Rossi, op. cit. pp.25

plícito de los elementos a relacionar en una explicación causal. Esta selección se vuelve no sólo deseable, sino necesaria, en tanto Weber parte de una imagen de la realidad como infinitud caótica de elementos.

"Puesto que la totalidad de las relaciones de causa y efecto de las que depende la ocurrencia de un fenómeno es conceptualmente inagotable, el campo de investigación dentro del cual se mueve la investigación debe ser delimitado sobre la base de una selección; y ésta se encuentra ligada al punto de vista específico desde el cual se realiza la investigación. La explicación se restringe, por lo tanto, a una serie finita de elementos, determinada en cada caso sobre la base de cierto punto de vista y de este modo se desarrolla siguiendo una dirección particular de relaciones entre los fenómenos, abstractamente aislada de las otras direcciones posibles de investigación."¹⁷

El punto de vista subjetivo desde el que parte el investigador no es en Weber un obstáculo, sino un instrumento para la selección y la imputación de causas en la construcción de una explicación. Es decir, un instrumento heurístico. Ello constituye una alternativa posibilitadora para la incorporación de la riqueza cognoscitiva de la novela: la valoración subjetiva de la que parte por su inmersión y compromiso ético con su

¹⁷ ibidem. pp.23

"objeto", no es una objeción. Sin embargo, para su utilización en la construcción de hipótesis, el sociólogo debe realizar un ejercicio constante de explicitación de los puntos de vista subjetivos de los que el escritor parte.

En segundo término, pero no por ello menos importante, otra convergencia entre el paradigma weberiano y el paradigma de conocimiento de la novela, es el relevamiento del mundo de los significados internos para la comprensión y construcción coherente de una abstracción de humano, llámese personaje o actor social.

La sociología comprensiva -de ahí su nombre- busca la comprensión significativa de la acción social estudiada. Sin dicha comprensión de significado, al igual que sin la demostración de la posibilidad objetiva de su verosimilitud, no es posible una explicación sociológica.

"La explicación causal de la aparición de determinados hechos se basa finalmente en la "comprensión de sentido de la acción", es decir en la interpretación de la relación que el actor estableció entre su fin y su acción, de manera que esta relación fuera considerada como el proceso idóneo y eficaz en la realización de la acción" (...)

"Weber considera que para que el conocimiento histórico y sociológico se cumpla no hay que comprender los fines (esto llevaría al psicologismo motiva-

cional), sino comprender los factores que influyeron en la determinación subjetiva (personal o colectiva) de que, aspirados ciertos fines, ésta y no otra era la acción idónea y eficaz para su realización."¹⁸

Considero que en esta labor de comprensión del sentido de la acción, la penetración del mundo de la intencionalidad del actor y la elección de sus medios, en pocas palabras, la investigación del plano significativo del actuar, la novela-a través de su construcción de personajes-, ofrece un recurso extraordinariamente rico.

Y ello se debe al carácter no sólo testimonial de una obra -en cuyo caso su valor podría ser sustituido por una entrevista fidedigna con actores reales-, sino por el carácter de elaboración constructiva abstracta a partir de una comprensión de actores reales que significa un personaje.

Por ejemplo, la aportación de los personajes femeninos de "La Mujer Rota", no podría ser sustituida por una serie de entrevistas a mujeres francesas de los sesentas, y mucho menos a tres. La riqueza de los personajes femeninos de Simone de Beauvoir es que son abstracciones individuadas, elaboraciones que a partir de realidades interpretadas por la autora, aportan elementos comprensivos a su problemática interna y social.

La construcción de personajes implica, en términos weberianos¹⁹, una comprensión "endopática" -desde "dentro"-,

¹⁸ Aguilar, Luis, "El camino de Max Weber hacia la ciencia social" en "Estudios" num. 6, ITAM, México, otoño 1988, pp. 31
¹⁹ ibidem. pp. 32

pero "racionalizable" -comprensible y analizable por la vía de la razón-. Dicha labor podría ser llevada a cabo por el sociólogo que busca recuperar la aportación de la literatura a este respecto, axial para la construcción de hipótesis explicativas sobre las acciones sociales.

Es importante señalar el que la comprensión de sentido de la acción es en Weber sólo la mitad de una hipótesis. La otra se encuentra constituida por la determinación de la posibilidad objetiva de que esta imputación de sentido por parte del investigador haya sido real. Esto marca, indudablemente, una diferencia fundamental entre el paradigma de la novela y el de la ciencia: la verificabilidad es uno de los atributos característicos del conocimiento científico, mientras que difícilmente se podría encontrar un concepto más ajeno a la actividad artística que éste.

Pero ello no demerita la importancia de la aportación de la incorporación de la novela en la fase constructiva de las hipótesis, en el plano de la investigación del significado de la acción. Weber dice al respecto de la importancia de este plano:

"Se llega a una correcta interpretación causal de una concreta línea de acción, cuando la acción exterior y los móviles, han sido ambos correctamente captados y al mismo tiempo sus relaciones se han vuelto significativamente comprensibles (...) Si falta la adecuación respecto del significado, entonces deja de tener importancia cuán elevado sea el grado de uniformidad y cuán exactamente pueda determinarse numéricamente su probabilidad, ya que se tratará todavía de una posibilidad estadística incomprensible."²⁰

Probablemente, debido a la importancia que Max Weber da al plano significativo de la acción humana, es que los actores sociales por él conceptualizados se siguen moviendo en el plano de "lo humano"... al igual que los personajes novelísticos.

Si un novelista o un sociólogo weberiano trabajara el tema del suicidio -como Durkheim lo hizo²¹-, no nos daría la imagen de una especie de leucemia de células sociales estadísticamente registrable y sociológicamente determinado como normal.

La importancia del plano significativo de las acciones sociales es una consecuencia de un concepto del hombre como ser esencialmente valórico e histórico. En ello coinciden la sociología comprensiva y la novela.

²⁰ Weber citado por Schutz, Alfred, en Ryan, Alan "La filosofía de la explicación social" F.C.E. col. Breviarios, Madrid 1978 pp. 318

²¹ Durkheim, Emile, "El Suicidio"

En tercer término, el paradigma weberiano propone una forma específica de conceptualización para las ciencias histórico sociales, llamado "tipo ideal". Esta forma conceptual se diferencia de la unidad básica del paradigma científico derivado de la investigación en ciencias naturales - el concepto general-, en atención a que las ciencias histórico sociales poseen una orientación cognoscitiva rumbo a la explicación de individualidades históricas²², no de fenómenos universales.

Para los fines de este trabajo -la discusión sobre las posibilidades de incorporación de la riqueza cognoscitiva de la novela a la sociología-, el tipo ideal como forma de conceptualización constituye una posibilidad para dicha incorporación, ya que se acerca a la forma de construcción del personaje. En cambio, la incorporación de los personajes a la formación del concepto general sería del todo estéril: desde esta perspectiva los personajes sólo son ficciones con una dudosa o nula relación lógica con los particulares reales.

Revisaré este acercamiento del tipo ideal a los personajes.

El tipo ideal es un concepto obtenido a través de la abstracción de elementos empíricos. No es por tanto una copia de lo real, sino una elaboración que se encuentra ordenada en un cuadro coherente inexistente en un particular real. A diferencia del concepto general, el tipo ideal no se fundamenta en la repetición de elementos o regularidades abstraídas

22 Rossi, op.cit. pp. 19

de la observación neutral de los particulares reales, sino que se construye por la acentuación unilateral de ciertos elementos empíricos. Dicha acentuación se fundamenta en la imputación subjetiva del investigador. En torno a ella, los elementos empíricos son ordenados en un cuadro coherente que funge no como representación general de una fenómeno real, sino como un modelo explicativo de importancia instrumental para el conocimiento de lo real a partir de la comprensión de su sentido posible. Es un concepto límite, de generalidad variable que sirve para la explicación de los fenómenos en su individualidad bajo una de sus perspectivas posibles. Su función es pues, heurística -orientadora de la búsqueda-, y su criterio es la eficacia final de las hipótesis causales que genera.

Un breve ejemplo resultaría clarificador: el burgués protestante precursor del capitalismo moderno es un tipo ideal weberiano; parte sin duda de la observación de elementos empíricos; su rasgo primordial, la racionalidad, no es sin embargo una regularidad registrada por la observación neutral del investigador sobre particulares reales -2,3 ó 100 protestantes- sino el relevamiento unilateral de una de sus características en base a la imputación que el investigador aventura desde su punto de vista subjetivo y explícito; alrededor de dicho rasgo relevado, Weber constituye su tipo ideal, su concepción de burgués protestante, y a través de ella establece una relación de causalidad condicional²³ con el capitalismo moderno; el valor de dicha conceptualización es

23 ibidem. pp. 24

permitir la explicación causal del capitalismo: su surgimiento a partir del protestantismo tiene sentido a través del peso asignado a la racionalidad.

Estas operaciones constituyen en su conjunto una elaboración conceptual que explica un fenómeno que no es universal, como el surgimiento del capitalismo moderno occidental. Su validez -después de un procedimiento de verificación específico para las ciencias histórico sociales²⁴- se circunscribe a esta individualidad histórica y no es por tanto general o universalizable. En todo caso, su grado de aplicabilidad o generabilidad es variable.

Considero que los elementos vertidos hasta ahora acerca del personaje como una abstracción individuada me permitirían decir que existen elementos en común entre el tipo ideal weberiano y la construcción de personajes novelísticos, los suficientes para establecer la pertinencia de su incorporación en la particular labor de conceptualización de la sociología comprensiva.

El personaje es una ficción. Su relación con lo real no es reductible a términos lógicos -mucho menos a los términos del concepto general-, pero dicha relación existe porque el personaje involucra una experiencia observada y vivida por el autor. Dicha información experiencial o testimonial no es reflejada inmediatamente hacia el personaje, sino que es elaborada por el interés ético cognoscitivo del autor, quien la or-

24 el juicio de posibilidad objetiva, ver Max Weber, op. cit. pp. 150-174

dena bajo la coherencia de una forma individual, y de un sentido o significado que la vuelve comprensible y comunicable.

Un personaje es, como un tipo ideal, el producto de un relevamiento unilateral de las características posibles de lo real. Ese relevamiento se realiza de acuerdo a la subjetividad creadora del escritor, y su virtud radica en posibilitar la comprensión de subjetividades distintas y su actuar en el mundo social.

En esta comparación posibilitadora de una incorporación, es importante subrayar de nuevo el carácter individuado que en el personaje adquieren las elaboraciones cognoscitivas del escritor. Como señalaba en el capítulo anterior, la forma individuada permite la identificación con el lector y la comunicabilidad del conocimiento de lo humano.

Esta característica es probablemente el punto de contacto inicial con la investigación sociológica: permite una sensibilización y una exploración frente a problemas inabordados, y sugiere heurísticamente vías para su conceptualización y comprensión.

Posteriormente, y eso sólo compete al sociólogo, esas conceptualizaciones sugeridas o tipos ideales-personajes, deberán ser verificadas y precisadas en su grado de generalidad y validez.

En cuarto término, y como último elemento posibilitador de esta incorporación propuesta, señalo la coincidencia entre el paradigma novelístico y sociológico en su afirmación -ex-

pública o no- de que la realidad es polisémica y el conocimiento, intersubjetivo.

Dichas propuestas habían sido tratadas como definitivas del paradigma cognoscitivo del Realismo Subjetivo.

Dentro del paradigma weberiano, ya en líneas anteriores se señalaba la necesidad de la subjetividad del investigador como medio para seleccionar los elementos relacionables por una explicación, dado que el universo de lo real es inagotable, infinito. Esta postura implica la posibilidad válida de iniciar una investigación desde diversos puntos de vista. Pero lo más interesante dentro de este paradigma es la posibilidad de la validez simultánea de diversos órdenes de explicación. Dicha posibilidad se encuentra contemplada por la forma de conceptualización del tipo ideal, que asumiéndose como nacida de un relevamiento subjetivo de un elemento de lo real, afirma su validez y la de otros tipos ideales nacidos de otra perspectiva sobre el mismo objeto: la realidad es así polisémica.

Ante esta afirmación se cuestionará tal vez la validez objetiva de dichas explicaciones que se contraponen y que no se derrumban, aceptando ser "verdades a medias". Pero ¿de qué está hecha la complejidad sino de diversos órdenes de coherencia distintos y válidos?

La validez de un conocimiento no implica univocidad ni simplificación en verdades absolutas. La tarea del conocimiento es una tarea de comprensión creciente de la complejidad real, y para ello, debe aceptar su origen subjetivo

y preparar la única vía de su avance: la contrastación intersubjetiva.

Esa simultaneidad de visiones válidas -"que ningún futuro podrá impugnar", como decía Sartre- esa "igualación a priori de todas las subjetividades" y su contraste es lo que nos permite una comprensión crecientemente compleja de la realidad.

La polisemia y la intersubjetividad son rasgos de una filosofía de conocimiento compartida por la novela y la sociología comprensiva como fruto de su compromiso en el conocimiento de "lo humano".

5.3 La necesidad.

"En realidad, a la opinión de que no hay mundo sólo se oponen el prejuicio y la costumbre. Los físicos han propuesto recientemente opiniones que les hubieran conducido a estar conformes con las anteriores observaciones; pero se han apenado tanto de las conclusiones a que la lógica los hubiera conducido, que han abandonado la lógica por montones de teología. Cada día un nuevo físico publica un nuevo volumen piadoso para ocultar a los demás y a sí mismo el hecho de que en su capacidad científica han sumergido al mundo en algo sin razón y sin realidad."

Russell²⁵.

Hasta aquí he fundamentado la posibilidad de incorporación de la novela a la sociología, en el proceso específico de la construcción de hipótesis.

25 Russell, Bertrand, "La perspectiva científica" Ed. Ariel, México 1982, pp. 79

La novela, vista desde esta perspectiva, resulta un elemento muy útil en tanto imputa y reconstruye la lógica con la que operan sus personajes, incluyendo en ella sus esquemas valóricos como actores sociales: la atención a dicha imputación vuelve comprensible su actuar, le otorga un sentido, y constituye parte fundamental de la construcción de explicaciones sociológicas según el método weberiano.

La novela es pues, un instrumento heurístico valioso. Aprovechar este instrumento constituye una propuesta de "optimización de recursos" partiendo de que la proliferante creatividad de los novelistas sea para la minoría sociológica una mina de avances investigativos, rica en planteamientos y sugerencias hipotéticas. Recurrir a la novela es una útil posibilidad para el sociólogo.

Sin embargo yo pensaría que, como decía Sartre a propósito de la elección de técnicas en la novela "toda técnica remite a una metafísica", de igual manera la propuesta de la utilización de la novela como instrumento heurístico -con ser válida en sí misma- encarna una petición reflexiva sobre el quehacer investigativo sociológico.

El interés de la novela por el conocimiento de "lo humano" no es un afán especulativo neutral. Nace de un compromiso. El novelista no renuncia a este origen subjetivo como un requisito para su actividad cognoscitiva, sino que por el contrario, hace de este compromiso su orientación básica. Por eso la novela no puede ser concebida como "producto de", sino como una actividad

que implica un ejercicio ético, y concebida como tal, conserva así su rango humano.

Y así como el novelista no se automutila, sino que conserva y utiliza su propia subjetividad, tampoco mutila a su objeto. Lo concibe como ente valórico y desde esta concepción no lo mide, sino que lo comprende e interpreta. Su eje constructivo es la imputación de una subjetividad, por ello sus personajes nunca nos son ajenos, por más disímiles que parezcan respecto a las características o experiencias del lector. La novela nos acerca a la comprensión de diversas lógicas, nos comunica y amplía nuestra visión del mundo, encarnando una lección de tolerancia y aprendizaje a esa "relatividad esencial de las cosas humanas"²⁶.

Considero que estos rasgos en su conjunto constituyen un ejercicio militante fundamental frente a la amenaza cultural de nuestro tiempo, que Heidegger llamaba "el olvido del ser"²⁷. Esta amenaza se encuentra representada en el plano del conocimiento por el reduccionismo en la exploración metafísica del hombre. La novela ha asumido en nuestra época la vocación de luchar contra esta amenaza, y esta militancia sería un aprendizaje ético axial para la sociología.

Quien a pesar del "fantasma de la imposibilidad" se encarnice en la investigación de lo humano, debe trabajar contra esta amenaza, y su aportación primera debe ser el no proscribir ese rasgo específico humano -la capacidad

²⁶ Kundera, Milán, "La herencia de Cervantes" en op. cit. pp.

14

²⁷ ibidem.

valorativa, la subjetividad- ni de sí mismo en su actividad cognoscente, ni de su objeto que no es objeto sino sujeto social.

La novela hace de este manejo asumido de la subjetividad una clave cognoscitiva, según se apreciaba en páginas anteriores. Haciéndolo, parece recordarle a la sociología que

"(...) la subjetividad creadora de sentido es la que produce las condiciones de posible interpretación de aquello que tomamos como realidad (...)"²⁸

Sin esa consideración, el investigador podrá disectar un mundo que objetivamente carece de sentido. El historiador y el sociólogo podrán disectar una historia que objetivamente carece de sentido. Pero bajo el riesgo de perder el acceso a la historia misma²⁹, y de establecer el sinsentido como premisa.

Una ciencia social como la sociología tiene el gran reto de vencer al "fantasma de la imposibilidad" entre el paradigma de cientificidad e investigación de "lo humano". Pero también de responder a la acusación que el desencanto posterior al iluminismo hace a la ciencia: su obcecación en perseguir una caricaturizada objetividad olvidando las cosas que más preocupan al hombre, el abandono de su vocación humanista, y de su responsabilidad en el conocimiento global del hombre.

Frente a este reto, la literatura representa no sólo una herramienta, un instrumento heurístico para la construcción de

²⁸ Habermas, Jürgen, op. cit. pp. 45

²⁹ ibidem. pp. 39

hipótesis sociológicas. También representa un paradigma ético de conocimiento. Su revisión no es sólo una posibilidad, sino una necesidad.

CONCLUSIONES

Al término de este ejercicio en el que combino mi experiencia como lectora y mi formación como socióloga, considero fundamentadas las siguientes afirmaciones o conclusiones.

Partiendo de la afirmación de que la novela es un fenómeno polisémico, su abordaje como proceso de conocimiento es una perspectiva rica y posible.

En tanto proceso dentro de un espacio y un tiempo tanto físico como cultural, la novela no se desarrolla en el vacío de la inspiración, como tampoco puede ser concebida como reflejo inmediato de determinantes. La novela es una elaboración de un escritor inmerso en unas coordenadas históricas específicas que lo sitúan, pero que no nulifican su capacidad electiva -tanto ética como creativa- respecto a su propia obra. El abordaje de la novela debe considerar este espacio de definiciones del autor como fundamentales para la comprensión del proceso. Propongo abordar este espacio -la ética situacional del escritor- no como resultado de una visión antisociológica o individualista, sino como un lugar privilegiado de síntesis entre historia y capacidad creativa y electiva individual.

La ética situacional es un elemento imprescindible en la comprensión de la novela desde la perspectiva de conocimiento.

Es a través de una práctica ética elaborada a partir de una situación cultural crítica como la Segunda Guerra Mundial, que la novela muestra sus capacidades como instrumento de

conocimiento sobre "lo humano". Su compromiso la orienta hacia una exploración existencial, sin cortes ni cautelas metodológicas.

De la novela que -como la del Realismo Subjetivo- está contruida bajo estas orientaciones, se puede extraer un paradigma de conocimiento caracterizado por la práctica de varias claves:

-la utilización de la subjetividad del autor, entendida como su bagaje experiencial, afectivo y ético, para la construcción de su universo novelístico;

-el énfasis en la definición de la lógica interna del personaje como elemento constructivo fundamental del mismo; este énfasis, así como la forma individuada del personaje, posibilitan la comprensión y comunicación con el lector;

-la posibilidad de construcción de varias subjetividades-puntos de vista simultáneamente válidas dentro del universo novelístico, que complejizan y enriquecen la visión y comprensión de dicho universo.

La práctica de estas claves brinda resultados en términos cognoscitivos, ilustrados por la aportación de la novela de Simone de Beauvoir al conocimiento de una problemática sociológica como la femenina. La riqueza cognoscitiva de esta novela puede ser ordenable a partir de un punto de vista sociológico y constituir un instrumento heurístico para la construcción de hipótesis explicativas sobre acciones sociales.

La incorporación de dicha riqueza a una ciencia como la sociología, se posibilita a través de la concepción de ambas esferas -novela y ciencia- no como productos de atributos polarizados -como control vs. imaginación, o objetividad vs. subjetividad- sino como procesos de apropiación y ordenación del mundo que en su fase generativa comparten un punto de partida similar: búsqueda de conocimiento, bagaje experiencial, compromiso ético, capacidad creativa.

En términos metodológicos, la incorporación de la riqueza cognoscitiva de la novela es fundamentable a partir de la sincronía entre las claves cognoscitivas de la novela expuesta, y las concepciones metodológicas de la sociología comprensiva o weberiana:

- asunción y utilización de la subjetividad del investigador en el proceso de conocimiento;

- definición del interés sociológico hacia la comprensión significativa de las acciones sociales;

- utilización del tipo ideal como forma de conceptualización alternativa al concepto general, cuyo énfasis no radica en la detección estadística de regularidades, sino en el establecimiento de una conexión de sentido de la acción social;

- concepción de lo real como polisémico y, en consecuencia, concepción del avance del conocimiento no como un enfrentamiento entre verdades con pretensiones absolutas, sino como una contrastación intersubjetiva que complejiza crecientemente nuestra comprensión de la realidad.

La utilización de la novela como un instrumento heurístico en la fase generativa de las hipótesis es una rica posibilidad en el plano de una sociología que busca la comprensión significativa de las acciones sociales.

Los personajes son un pre-tipo ideal de actores sociales, en tanto abstracciones antropomorfizadas de un actuante, cuyo actuar es comprensible por la imputación de su lógica interna, de su sentido.

El sociólogo puede aprovechar esta avance investigativo constituido por el personaje novelístico sobre problemáticas apenas abordadas por la sociología. Ello no significa renuncia a la especificidad cognoscitiva de la sociología como ciencia. La explicitación de los valores desde donde parte el cognoscente, el campo de aplicabilidad de sus imputaciones, el grado de generalidad de éstas y la verificación del conocimiento, son requerimientos exclusivos de una ciencia y que deberán ser cubiertos por el sociólogo, no por el escritor. La utilización de la novela en el proceso investigativo significa más bien incrementar los medios de conocimiento de la sociología y agilizar su reflexión metodológica en favor de mejores y rigurosos resultados en términos de comprensión y explicación de lo social.

Desde la perspectiva de las preguntas enunciadas en la introducción como los macroejes originales de este trabajo -y en las cuales se vierten más que mi formación sociológica, las

preocupaciones surgidas a lo largo y sobre de esta formación- podría decir que el avance de este trabajo es pequeño frente a ellas.

Tal vez su cabal respuesta se encontraría en el enunciamiento de una crítica a la sociología contemporánea, en un tratado sobre las particularidades epistemológicas de las ciencias sociales, en la formulación de un método sobre cómo construir hipótesis sociológicas a partir de los personajes novelísticos, o en una novela sobre los dilemas éticos de un científico... Porque todas esas grandes vetas se encuentran en germen dentro de una formación como la mía en el área de Sociología de la Cultura.

Hubo que recortar preguntas para avanzar en el camino de las respuestas... y hay que volver a ellas para reiniciar el trabajo.

Una área obvia de continuación de la investigación bajo la dirección de mis preocupaciones y de los avances de este trabajo, consistiría en aprovechar la elaboración de la categoría de la ética situacional para el abordaje de otras corrientes literarias. Por ejemplo, el llamado Realismo Mágico, desarrollado en varios países latinoamericanos, sería una interesante oportunidad considerando el papel protagónico que los escritores contemporáneos realizan en nuestros países tanto en el plano político como en el de exploración de las culturas criollas, indígenas y mestizas. Este protagonismo contrasta -como en el caso del grupo social femenino- con la

escasez de las investigaciones desde las ciencias sociales en este vasto campo.

La posibilidad de esta investigación podría brindar mayores elementos para fundamentar el acierto o yerro de la perspectiva cognoscitiva para explorar a la novela, bajo otro contexto histórico y cultural. Asimismo, avanzaría en la discusión acerca de la viabilidad de la utilización de la novela como instrumento heurístico para la sociología.

Otra área posible y necesaria de investigación, sería la de la profundización en la reflexión epistemológica y metodológica iniciada en el último capítulo, así como en la perspectiva del papel de la ética y de la imaginación en el quehacer investigativo en ciencias sociales.

La continuación del trabajo requerirá del ejercicio de por los menos tres cuestiones básicas, cuya importancia descubrí en el transcurso de esta investigación:

- el compromiso ético en el conocimiento de "lo humano";
- la comunicabilidad del conocimiento construido, así como del proceso de su generación;
- y la capacidad de incorporar esa curiosa forma que, sin pertenecer a la realidad, nos hace comprenderla: la ficción.

Estos descubrimientos son, hasta ahora, el mejor aprendizaje de la novela para una socióloga.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Luis, "El camino de Max Weber hacia la ciencia social" en "Estudios" num. 6, ITAM, México, otoño 1986.
- AUERBACH, Erich, "Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental" Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- BACHELARD, Gastón, "La formación del espíritu científico" Siglo XXI Editores, México, 1984.
- BARBIERI, Teresita de, "Movimientos Feministas" Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México (mimeo).
- BEAUVOIR, Simone de, "La Mujer Rota", Editorial Hermes, México, 1981.
- BOURDIEU, Pierre et.al. "El oficio del sociólogo" Siglo XXI Editores, México, 1984.
- BOURNEUF y OUELLET, "La novela", Editorial Ariel, Barcelona, 1983.
- BUNGE, Mario, "La Ciencia, su Método y su Filosofía", Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981.
- DURKHEIM, Emile, "Las reglas del método sociológico".
- HABERMAS, Jürgen, "La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche" en "Teorema".
- KUNDERA, Milán, "El arte de la novela" Vuelta Editores, México, 1988.
- LUKACS, Georg, "El Alma y las Formas y Teoría de la Novela", Editorial Grijalbo, 1985.
- NADEAU, Maurice, "La novela francesa después de la guerra" Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1971.
- POLLMAN, Leo "La nueva novela en Francia e Iberoamérica" Editorial Gredos, Madrid, 1971.
- RUSSELL, Bertrand, "La perspectiva científica", Editorial Ariel, México, 1982.
- RYAN, Alan (compilador) "La filosofía de la explicación social" Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios, Madrid, 1976.
- SANABRIA, José Rubén, "Simone de Beauvoir, Rebelión y Libertad" en "Estudios" num. 6, ITAM, México, otoño 1986.

SARTRE, Jean Paul, "¿Qué es la Literatura?"

SASSO, Javier, "Sociología de la creación literaria"
Universidad Veracruzana, México, 1979.

SCHWARZER, Alice, "After The Second Sex" Pantheon Books, New
York, 1984.

WEBER, Max, "Ensayos sobre metodología de las Ciencias
Sociales" Amorrortu, Buenos Aires, 1973. Introducción de
Pietro Rossi.