

La lógica de la ficción

JASON XENAKIS

I

Me ocuparé sobre todo de la expresión “obra de la ficción” (“work of fiction”) —y de sus clases, “novela”, etc.—, y sólo incidentalmente de “ficción”, “ficticio” y sus afines, y de las formas artísticas distintas de la ficción, dejando las cuestiones estilísticas, literarias y de crítica de arte. No creo que sea realmente ventajoso hablar al mismo tiempo de todas las artes, como es regla general en la literatura sobre el tema. La palabra “obra de arte” quizá sea una expresión de “parecido familiar” (a family-resemblance term) como la palabra “juego”, utilizando la descripción y el análisis de “juego” que da Wittgenstein en las secciones 06 y ss. de las *Investigaciones Filosóficas*.

Propondré el esquema de una triple aclaración del concepto “obra de ficción”: diremos resumiendo que algunas obras de ficción son creaciones puras (parecidas a la mitología, los cuentos de hadas y la ficción científica-science fiction), otras suponen pretensiones de verdad (asemejándose así a la filosofía en su sentido vulgar o como *Weltanschauung*) y, finalmente, otras pretenden crear obligaciones (siendo parecidas a las fábulas). Como es natural, todas pueden darse juntas en algunas obras de ficción.

Lo que las une es que al menos sus caracteres principales no están biográficamente referidos al mundo de los hechos, como sucede con los nombres y descripciones en historia, biografía o noticias.

* Artículo publicado en la Revista *Methodos*, en inglés, en el vol. VIII, 29-30. 1956.

Los casos límite se dan también aquí. por ejemplo, en la novela histórica, que une historia y ficción. Por razones de brevedad no me ocuparé de casos límites ni tampoco, por lo menos de manera directa o principal, de fábulas, mitología, cuentos de hadas o ficción científica. Bastará decir aquí los criterios que empleamos para distinguir las obras de ficción corrientes de las otras y a la ficción de la mitología son, respectivamente, las nociones aristotélicas (1) de unidad orgánica y estarsis y de verosimilitud, entre otras.

II

Ahora bien, decir que no hay conexión biográfica entre la ficción y los hechos no es decir que los productos de la ficción son falsedades (2) o mentiras. En primer lugar porque el valor verdad (3) supone que se habla de algo. Puesto que si no su aserción no es ni verdadera ni falsa, sino más bien un sonido vacío (4), o inútil (5), o una broma, o una creación, una narración o cuento. Así que si se antepone a la narración un signo de ficción (fiction-signal), si se la inicia, por ejemplo, con "Todas las personas y lugares de esta narración son ficticios", y se prosigue diciendo "Hubo una vez un hombre con tres cabezas..." estaría fuera de lugar el que yo dijese: "Esto es falso" y por lo tanto "Esto es una mentira". Ya que no se ha tratado en manera alguna de hacer una aserción verdadera, y el contexto es lo suficientemente claro al respecto para que la cuestión del valor verdad llegue a plantearse. Crear no es decir verdades, pero tampoco mentir.

Por lo tanto, puede ser verdadero el que los nombres propios "tengan que nombrar siempre objetos", como dice Quine (6), Primero porque son los seres humanos los que crean y usan los símbolos; y esta es la causa de que estos últimos "designen objetos",

(1) *Poetics*, 6 ff. 15, 1460 a-b.

(2) Citaré sólo a los analistas. W. SE-LLARS: "sería verdad decir de la aserción del cuentista (MARK TWAIN en *El Príncipe y el Mendigo*) que es falsa", "la propia aserción ...es completamente falsa" ("Presupposing" *Philos. Review* LXIII (1954) (1954) 201, 202). A. J. AYER: "muchas obras literarias están compuestas principalmente de falsedades" (*Language, Truth and Logic*, 2nd. edition, 45). H. REICHENBACH: "Las historias inventadas por los poetas y los viejos mitos no son verdaderos" (*Experience and Prediction*, 58). C. G. HEMPEL: "decimos que un cuento de hadas es falso y que las aserciones de la ciencia positiva son verdades-

ras", "las falsas (aserciones) de un cuento de hadas" (*The Logical Positivist's Theory of Truth* *Analysis* II (1935) 56,57). W. V. QUINE: "Los mitos son literalmente falsos" (*Methods of Logic* 201), op. C. W. MORRIS *Foundations of the Theory of Signs* 41. Hume: "la falsedad de las fábulas de los poetas trágicos" (*Treatise* I, 122, Everyman ed.); etc.

(3) Como nos recuerda Platón en: *Sofista*, 362-3 d. Véase mi "Pl. en Stat.", que aparecerá próximamente en *Mind*.

(4) *Prolegomena*, cp. Cratylus 429 e-30 a (Platón).

(5) Maten, cp. ib.

(6) *Met. of Logic.*, 197; cp. 198, 202.

cuando lo hacen. Resultaría extraño decir que el "Sr. Pickwick" tiende a designar una persona real sin conseguirlo, como si los nombres estuviesen dotados por sí mismos de intenciones o semántica —"purportings" ("objetivos")— o, lo que sería casi tan erróneo, como si Dickens hubiese querido designar a una persona real y no lo hubiese conseguido. Como no hay intento, no hay fracaso; y no hay tentativa alguna de "nombrar" en la ficción pura, en la mitología o los cuentos de hadas, al emplear "Cerbero" (el ejemplo de Quine en: *Meth. of Logic* 197 y otras).

Ni, por el contrario, es cierto que "'Cerbero" no nombra nada" es verdad como sostiene también Quine (7). Puesto que puede nombrar al propio perro de Quine, si es que lo tiene. De todos modos en Grecia designa a algunos perros, e incluso otros animales domésticos. No hay nada en un nombre propio que, como tal, prohíba atribuirle a lo que uno quiera. Lo mismo puede decirse de "Pegaso", al que, como "Cerbero" trata Quine (8) de modo exclusivamente genético, o como si hubiese un significado o necesidad oculta en "Pegaso" que lo condenase por toda la eternidad a ser el nombre de un imaginario caballo alado y nada más. Pero ya sé de alguien que ha denominado a su caballo (sin alas) "Pegaso". ¿Diría Quine que emplea "Pegaso" indebidamente? (9). Pero esto sería confundir los nombres propios con las descripciones: se puede emplear mal estas últimas, pero no los primeros, "alado", pero no "Pegaso". Y puesto que "Pegaso" no es una descripción (lo cual no quiere decir que *en un contexto* no pueda ser considerado como tal, o reemplazado por una descripción o, incluso, por un pronombre) no puede haber "paráfrasis" o "traducción" alguna de "Pegaso" a una descripción como sostiene también Quine (10), siguiendo a Russell (11). No equivale esto a negar (o afirmar) que los nombres propios sean "inmateriales para la cuestión ontológica" (12), aunque yo no esté de acuerdo, como es natural, con la razón dada por Quine; es decir que los nombres propios "pueden transformarse en descripciones" y ser "eliminados" entonces gracias a la Teoría de las Descripciones de Russell (13). Porque, como ya he dicho, los nombres propios no son descrip-

(7) Ib. 199; véase también 198, 202. Quine habla también, siguiendo a Russell y otros de que "el significado de ... "Cerbero"" (ib. 198) y de "Jones" es "ambiguo" (ib. 205); sobre esta manera de hablar, véase mi "Logic of Proper Names", *Methodos* 1955 y "Function and Meaning of Names" *Theoria* 1956.

(8) "On What There Is", *Review of Metaph.* II (1948) 27, y principio; "Designation and Existence" *Jl. of Philos.* XXXVI (1939), en donde habla de que "Pegaso" tiene "significado", etc.

(9) Cp. Cratylus, 391, ss., 287 d, 435 c, 383 ss., sobre los nombres propios etimológicamente descriptivos.

(10) *Meth. of Log.* 215-24, "On What There Is" (Symposium with P. T. GEACH and A. J. AYER) *Aristotelian Society Supplementary Volume XXV* (1951) 152 ss., *Rev. of Metaph.* II, 27.

(11) Por ej., "The Philosophy of Logical Atomism", *Monist* XXVIII (1918) 524.

(12) Ib. 32 y otras.

(13) Ib.

ciones: "José" no describe nada. Sólo pueden sustituirse, etc., los nombres propios por descripciones en el momento de usarlos. De este modo puede usted decir "el maestro de Platón" en vez de "Sócrates", cuando se piensa en ese empleo de "Sócrates" que constituye el nombre del famoso filósofo. Pero está claro que esto no equivale a decir que el nombre propio "Sócrates" puede ser reemplazado. Porque ¿qué sucede cuando "Sócrates", pongamos por ejemplo, es el nombre de mi primo? Parece que Quine, Russell y sus seguidores descuidan o ignoran este punto. Pero con ello niegan o confunden la diferencia entre los símbolos y su empleo (symbols -in-use): "Sócrates" como nombre propio y "Sócrates" como nombre de un hombre famoso. Cuando un filósofo nos dice que "Sócrates" puede sustituirse (reducirse, parafrasearse) por determinada descripción, p. e., "el maestro de Platón", no se está refiriendo realmente al nombre propio "Sócrates", aunque él lo crea, sino a un uso concreto del mismo. Y por eso se hunde su tesis general de la reducibilidad, etc., de los nombres propios a descripciones. Nuestro filósofo ha sido quizá engañado por la posición que los nombres propios ocupan en las enciclopedias o en los diccionarios corrientes como el Webster. Pero lo que se encuentra en estos últimos frente a los nombres propios son (entre otras cosas) sus usos particulares, y no equivalencias de la forma: "Sócrates" significa o es equivalente a, etc. "el maestro de Platón". Nuestro filósofo parece tratar también a los nombres propios como si fuesen los nombres propios lógicos de Russell. Pero no lo son. Son corrientes y no lógicos. No están unidos monogámicamente o comprometidos con determinada persona, cosa, acontecimiento, lugar, lago, etc. Son promiscuos. De todas maneras tales son los nombres propios que Quine, Russell y otros, piensan pueden reducirse, traducirse, etc., a descripciones (14).

Permitaseme hacer notar que no estoy atacando la tesis distinta de que los nombres propios son innecesarios, aunque dudo que sea conveniente en la práctica prescindir de ellos u omitirlos en un lenguaje. Y también que Quine es en cierto modo tan libre como cualquier otro de hacer lo que desee con los nombres propios para ajustarlos a su lógica (15). Pero es seguro que no es el verdadero método, puesto que cambiar el sujeto es cambiar el sujeto. Finalmente la cuestión estriba en que Quine dice "no hay, ni hubo ni habrá nun-

(14) Para un ulterior desarrollo del tema, véase mi "The Logic of Proper Names" *Methodos*, 1955, "Function and Meaning of Names", *Theoria* 1956, "Sentence and Statament" *Analysis*, 1956. (Léase "ostensibly" en vez de

"ostensively" en pp. 13 y 17 del primer artículo).

(15) Véase especialmente *Math. Log.* 149 y ss., *Meth. of Log.* 218-9.

ca una cosa denominada Cerbero” (16) creyendo decir que no existen en lugares como el Infierno —Hades, para ser exactos— entes como nuestro mítico amigo Cerbero. Pero obsérvese que la afirmación de Quine no se refiere a un nombre propio —“Cerbero”— sino a un ente imaginario así denominado. Ni su problema es lógico, sino de hecho, puesto que en términos generales ninguna aserción existencial es una aserción lógica y “Cerbero” no es, considerado como descripción, incoherente o sea erróneo a priori. No puedo evitar el decir que me sorprende ver a un lógico ocupándose de cuestiones de hecho, en cuanto lógico y aun más de cuestiones que se refieren a un *hecho* futuro, Quine está seguro de que “no existirá *nunca* Cerbero” (Quizá la cuestión no sea de hecho para Quine; pero entonces no debería tratarla como si lo fuese).

III

Ahora bien, lo que no puede llamarse falso no puede ser tampoco considerado como una mentira; y, de todos modos, Ryle es uno de los que se equivoca cuando dice que los “Picwick Papers” son “un conjunto de mentiras” (17), haciéndose eco de Hume cuando dice que el poeta miente (18) y crea ilusiones (19). Ningún novelista trata, como tal novelista, de engañar a sus lectores, ni tampoco son éstos engañados por él, en cuanto lectores de una novela. Por eso no puede hablarse de investigación tratándose de un novelista. Sería absurdo decirle a Dickens: “Después de una detenida investigación, me he convencido de que no existe ni existió nunca una persona como su Sr. Picwick”. Por eso las afirmaciones de Ryle semejantes a esta de que los Picwick Papers son sólo “una biografía fingida” (20) y de que el “Sr. Picwick” es una “seudo” o “aparente designación” (21) o de que “pretende” designar a un Sr. Picwick real sin lograrlo (22) son falsas o, por lo menos, poco afortunadas. Diremos a propósito de ello que esta tesis no debe confundirse con otra distinta que sostiene que el poeta *debe* mentir en provecho de la comunidad como afirma Platón en las Leyes 660 e, y otros.

Puede considerarse la idea de que cuanto no es verdadero debe ser falso como derivada del hecho de que el lenguaje de la ficción

(16) *Ib.* 201, Cp. G. RYLE, “Imaginary Objects” (Symp. with R. B. BRAITHWAITE and G. E. MOORE), *Ar. Soc. Proceedings Vol. XII* (1933), 21 ss., y “Systematically Misleading Expressions” *Ar. Soc. Proceedings*, 1931/32, reimpresso en A. G. N. Flew (editor), *Essays on Logic and Language* (First Series) 18-20.

(17) *Ib.* 19.

(18) *Treatise* I 121 (Everyman ed.)

(19) *Ib.* I, 125.

(20) *Ar. Soc. S. Vol. XII*, 39.

(21) *Ib.* 26 ss., 42 s.

(22) *P. e., ib.* 27.

es el mismo que el de los hechos corrientes, cotidianos. No hay necesidad de nombres propios inventados en ficción, ni siquiera en la mitología o en los cuentos de hadas. En realidad puede prescindirse de los nombres propios en ficción (24). De todos modos lo que Dickens creó con Mr. Pickwick es esencialmente un carácter, una descripción, no un nombre propio. Pero decir que el lenguaje de la ficción es el mismo que el de los hechos equivale no a decir que el lenguaje ordinario se *emplea* del mismo modo en la ficción y en el lenguaje corriente. El valor verdad y la referencia son funciones no sólo del instrumento empleado (lenguaje) sino también de las intenciones del que lo utiliza y del contexto en que se usa. El lenguaje corriente es más económico de lo que creen los constructores de sistemas deductivos y los que se adhieren al ideal de Russell de un vocabulario mínimo. La misma sintaxis, gramática y vocabulario pueden ser y son empleadas para registrar hechos y escribir ficción. Esta es la razón de que se lea o se considere una novela —erróneamente— como una narración real; y de que para entender o disfrutar de una novela tenga que usarse el lenguaje de idéntica manera a como se lo emplea en historia o en biografía, aunque esto constituya un presupuesto y no una indicación de que usted haya entendido el cuento de Alí Babá del mismo modo como se entienden las noticias falsas. El uso del lenguaje para la ficción es parasitario de su empleo no ficticio, fáctico, al igual que el uso alegórico o metafórico son parasitarios del literal.

Sea cual sea la función de la ficción, no consiste en describir una parte de nuestro mundo falsa o engañosamente. Ni tampoco en describir verdaderamente una parte de un mundo extraño de entidades meinongnianas, no ejemplificadas, independientemente del sentido que pueda darse a esta actividad. Y tampoco consiste en proponer proposiciones no indicativas como ha sostenido (según tengo entendido) Moore. Porque, si bien es verdad que los narradores presentan a veces sus cuentos con palabras que recuerdan el lenguaje supuesto (“Imaginad que...”, “Suponed que...”), al igual que nos lo presentan con palabras que recuerdan el lenguaje indicativo (el ejemplo clásico es “Hubo una vez...”), sin embargo, las consecuencias lógicas de estas observaciones preliminares del narrador no coinciden con la lógica de la suposición (y, *a fortiori*, de la aserción).

IV.

Admitir que el vínculo entre los caracteres ficticios y los reales no es biográfico, no equivale a negar necesariamente que algunas obras

(23) Cp. Arist. *Poetics* 1451 b.

de ficción tengan —en determinado sentido— pretensiones de verdad. Creo que los que han negado esto lo han hecho por la excesiva estrechez de su noción de correspondencia con los hechos, o, porque, naturalmente, extendieron sus generalizaciones, válidas para un sector del mundo de la ficción, a su totalidad. De este modo, Ryle llega a la conclusión de que todas las obras de la ficción son puramente ficticias (25) al ver que el Sr. Pickwick de Dickens no está vinculado a algún elemento de la vida real (del mismo modo que lo está Beethoven en *La Vida de Beethoven*). Ryle y otros tienen ciertos hechos terminológicos en su favor. Porque decir que el Sr. Pickwick es una persona ficticia —imaginaria— es decir, que las frases construidas con “Sr. Pickwick” (o con “él” refiriéndose al “Sr. Pickwick”) como personaje de la novela de Dickens no se refieren —ni lo pretenden— a una persona real, a una persona a la que podemos o pudiéramos encontrar, saludar, golpear en el estómago, comparar con un retrato, etc. Del mismo modo, al abrir un diccionario leemos frente a Ficción “fingir o representar lo que no es verdad, sino invención”, y en ficticio: “falsedad, falso”, y otras versiones. Pero estos hechos lingüísticos indican sólo que las palabras que empleamos al hablar de ficción son ambiguas, y que por consiguiente el tipo de análisis filosófico que estoy llevando a cabo no es superfluo. No demuestran que todas las obras de ficción *deban* ser puramente ficticias.

Considero como prueba de que no sucede siempre esto el que algunas obras de ficción, p. e. *Les Misérables* de Hugo (26) no son semejantes a los Pickwick Papers de Dickens desde un punto de vista lógico semántico, y no es incorrecto decir que la novela de Hugo refleja o muestra parcialmente la vida social, económica y política y la historia de Francia. Nuestra misión es aclarar o explicar este hecho, sin prescindir de él o negarlo.

El problema principal consiste, pues, en armonizar el hecho de que algunas novelas tienen pretensiones de verdad con el hecho de

(24) Cp. HUME, “las ficciones (poéticas) no están unidas a nada real (*Treatise* I, 125, Ev. ed.). Sin embargo, y a riesgo de contradecirse, Ryle dice que se da en algunas novelas cierto tipo de “intuición” de hechos “psicológicos o sociológicos”. Y la misma contradicción —o ambivalencia— encuentro en la posición de M. Macdonald: compárese lo que dice en “The Language of Fiction” (Symp. con M. Scriven) *A. S. S. V.* XXVIII (1954), 179 ss. (es decir a grosso modo que todas las obras de ficción son sólo ficción) con lo que dice en “Art and Imagination” *A. S. P.* LIII (1953/54), 220, p. e., cuando admite que “los artistas... pueden proporcionar intuiciones valiosas de los hechos”. Lo

mismo sucede con I. A. RICHARDS: compárese *Principles of Literary Criticism* 79, *Practical Criticism* 190-91, 271 n., 277, *Science and Poetry*, cap. 7, con *Princ. of Lit. Crit.* cap 35, apéndice B, *Sci. and Poe.* 34 s., 55 s., *Prac. Cr.* 186 ss., 227, *The Meaning of Meaning* (con C. K. Ogden), 150, 99 (octava edición, 1947). E igualmente con H. Knight: compárese páginas 188, 189 con p. 190 de “The Limits of Psychology in Aesthetics” (Symp. con L. A. Reid y C. E. M. Joad) *Ar. Soc. S. V.* XI (1932).

(25) Siguen aquí varias citas de *El Amante de Lady Chatterly* que nos permitimos omitir, por razones de espacio.

que su relación con los hechos del mundo no es del mismo tipo que la de "Fido" con Fido o la *Vida de Beethoven* con Beethoven.

Quizá el razonamiento por analogía pueda ayudarnos. Ahora bien, nadie dirá que el gas ideal de los químicos es una ficción de la imaginación apoyándose en que no es una mera generalización del comportamiento de los gases naturales. Por ese mismo motivo nadie dice ya que una "construcción lógica", p. e., el hombre medio o las naciones, sea una mera ficción. Pero, ¿por qué decirlo de Jean Valjean, el héroe de *Les Misérables*? El caso de Jean Valjean se parece a los anteriores (27). Podría decirse que es una construcción lógica tomada de los "miserables" franceses del París de V. Hugo. En este sentido puede afirmarse que *Les Misérables* trata de un tema concreto, aunque este sentido de "tratar de" no es el biográfico. Pero tampoco trata la descripción del gas ideal de gases naturales en el mismo sentido que la de los gases naturales. Mientras nos demos cuenta de que hay más de un procedimiento para que una descripción pueda tener referencia semántica o tratar de algo, no hay peligro de identificar biografía y ficción. "Tratar de" tiene muchos sentidos, más sentidos que los reconocidos por Moore, entre otros. Moore en su Discusión con Ryle sobre los "Objetos Imaginarios" (28), critica la postura de este último (29) de que los *Pickwick Papers* no tratan de nada, fundándose en que es correcto en inglés decir que los *Pickwick Papers* tratan de algo, del Sr. Pickwick. Me parece que con esto (30) tergiversa la tesis de Ryle, semántica e incluso ontológica y que no se refiere a la gramática inglesa. De todos modos, supongo que Ryle admitiría la opinión de Moore pero conservando la suya. Porque lo que realmente dice es que los *Pickwick Papers* no tienen tema semántico o externo, y ningún argumento del mismo género que el de Moore puede negarlo. Ahora bien, sólo me mostraré en desacuerdo con Ryle porque extiende esta conclusión a todas las obras de ficción. Naturalmente, no discutiré con él sobre si "Jean Valjean" en *Les misérables* funciona como "Beethoven" en *La vida de Beethoven*. El problema es que Ryle parece haber caído en un círculo vicioso: "o "Jean Valjean" es como el "Sr. Pickwick" o es como "Beethoven"; y razona: "puesto que no es como este último, debe concluirse que es como el primero". Pero uno puede salir del

(26) La "idealidad" del "objeto estético" de C. I. LEWIS (*Analysis of Knowledge and Valuation*, 469-78) se refiere al problema, distinto, del status ontológico de la obra de arte (universal —particular, tipo— ejemplo concreto o token). Cp. MACDONALD en *A. S. S. V.*, XXIII (1949) 183 (reimpreso, con modificaciones, en W. ELTON, *Essays in Aesthetics and Language*, en "Art and Imag." (*A. S. P.* LIII,

221 ss.) y mi "The Ghost of Esthetics" que aparecerá próximamente en *Mind*. No trato aquí de este aspecto de la novela porque repetiría mucho de lo que dicen estas publicaciones.

(27) *A. S. S. V.* XII, 58 s.

(28) *Ib.* 21 ss.

(29) Al igual que la crítica de MACDONALD, *A. S. S. V.* XXVIII 166-7.

dilema añadiendo una tercera alternativa. (Resulta innecesario decir que Ryle no se refiere concretamente a "Jean Valjean").

La descripción que Hugo designó como Jean Valjean se parece más a la del sociólogo que a la del biógrafo. Lo que distingue a las dos es, en primer lugar, el hecho de que la segunda es general, no menciona a ningún Juan Pérez o Ricardo López, mientras que la primera es, por contraste, específica aunque en un sentido determinado: ejemplifica una descripción sociológica por medio de una persona concreta pero *imaginaria*, Jean Valjean. En la novela se ve la descripción sociológica a la luz de una persona concreta pero imaginaria; se concreta imaginariamente. (Los factores literarios y de otro tipo forman parte, como es natural, de la descripción; en relación con uno de ellos puede verse la sección siguiente). Por otra parte, a menudo decimos que un escritor consigue captar el espíritu y las condiciones de una época mejor que un historiador.

Me he ocupado especialmente de las novelas, que como *Los Miserables*, poseen una delimitación temporal y tema histórico. Pero fácilmente se verá que las mismas observaciones se aplican, en todo o en parte a obras de ficción, no delimitadas de idéntico modo, por ser más filosóficas y pretender decirnos algo sobre hechos generales y que se dan en toda época o recurrentes, como, por ejemplo, *Don Quijote*, de Cervantes; *Guerra y paz*, de Tolstoi; *Fausto*, de Goethe; *La Nueva Odisea*, de Kazantzakis, etc. La noción aristotélica de carácter típico y su distinción entre historia y poesía —incluyendo el drama— (*Poet.* 9) puede, en general, aplicarse a este tipo de ficción.

No niego que hay, desde luego, varias maneras de leer una novela. Pero tampoco se lee siempre la historia a modo de historiador.

V

Finalmente, hay algunas novelas, o parte de ellas, morales; vienen a decir: este estado de cosas debe modificarse (progresiva o reaccionariamente, cp. Rousseau), o conservarse o impedirse (*Un mundo feliz*, de Huxley). El mundo se hubiese quedado, ciertamente, sin muchas de sus obras de arte si sus autores no hubiesen sido moralistas. (Zola también era en el fondo un reformador, a pesar de su lema de que el novelista debía simplemente "describir, no idealizar la vida". ¿Por qué sino prefirió "describir" el lado "malo" en vez del "bueno" de la vida? Pues haciendo esto último no se es menos fiel al lema).

Decir, como se ha repetido a menudo, que la novela moral no es

arte a causa de su elemento moral —“no estético”— es además de una petición de principio, juzgar una clase de arte (de “arte”) con el criterio de otra— a *La Cabaña del Tío Tom*, de Stowe, con el criterio del *Montecristo* de Dumas. Debe añadirse, entre paréntesis, frente a la opinión dominante que Platón —al contrario que Tolstoi— no pretendía ni creía hacer estética mientras moralizaba cuando condenó gran parte de lo que entonces —e incluso hoy— se consideraba como arte.

(Traducción de JOSE LUIS FERNANDEZ CASTILLEJO)