

## La historia literaria y la sociología\*

Gustave Lanson

Señores:

A solicitud del señor Durkheim acepté hablarles de las relaciones de la historia literaria con la sociología. Aunque no me siento muy competente en el tema, me llamó la atención debido a lo novedoso y me comprometí a exponerles mis ideas para procurarme la oportunidad de aprender al respecto. Hoy presento estas relaciones para ser discutidas y espero que este debate produzca los mejores resultados.

### I

Me pregunté, en primer término, si no tenemos ya suficiente trabajo, y trabajo urgente, en historia literaria para complicarnos más aún con pretensiones sociológicas. ¡Cuántas épocas, cuántos autores aún mal conocidos, para no hablar sino de la literatura francesa! ¡Cuántas biografías aún por establecer, cuántas fuentes por investigar, cuántas influencias por señalar, cuántas corrientes y combinaciones de ideas por reconocer! ¡Cuántas formas literarias cuya fuente y transformación no han sido aún suficientemente estudiadas! Tenemos aún mucho trabajo por hacer en nuestro campo y no tenemos necesidad de agregar una nueva carga.

Muchos estudios realizados una y otra vez deben ser revistos todavía. Bajo el rubro de historia literaria, hemos acogido tanto la crítica subjetiva como impresiones individuales o construcciones sistemáticas que están fundamentadas sobre impresiones individuales, aunque aparezcan disfrazadas. Una buena parte de la historia literaria está por hacerse todavía. Esto quiere decir que tenemos que aplicar el método de la

---

\* Conferencia dictada en la Escuela de Altos Estudios Sociales el 29 de enero de 1904. Publicada en la *Revue de Métaphysique et de Morale*, XII (1904): 621-642. Traducción realizada por Sara González y revisada por Iván Padilla. Es necesario anotar que el carácter oral del texto ha dificultado, en algunos casos, la traducción.

historia a las obras literarias, para conocer las obras del pasado en el pasado y en tanto que pasado. Es grato, útil y sano, investigar aquello que las obras maestras guardan para nosotros en materia de sentido y de placer y no impediré que alguien deje de procurarse esta dicha suprema. La tarea propia y principal de la historia literaria es la de juzgar las obras pero no en relación con nosotros mismos, según nuestro ideal y nuestros gustos; se trata de descubrir en ellas aquello que sus autores quisieron presentar, aquello que el primer público encontró en ellas, la manera real como han vivido o actuado en el intelecto y en el espíritu de generaciones sucesivas. Este trabajo de separación de lo presente y de lo pasado, de lo subjetivo y de lo histórico, es suficiente trabajo para los historiadores literarios. Conlleva, además de la lectura y el análisis interno de las obras, una gran cantidad de investigaciones alrededor de éstas, el empleo de toda clase de documentos y de hechos que permitan aclarar la personalidad verdadera y el papel histórico de un libro. Dichos factores producen como efecto su distanciamiento con respecto a nuestra vida interior, donde frecuentemente la simple lectura lo incorpora.

Cuando hayamos realizado nuestra tarea convenientemente, nada impedirá a los sociólogos, si así lo desean, venir a buscar en nuestros logros elementos que les puedan ser útiles. No debemos preocuparnos por ellos; pero, sin embargo, prestémosles servicio facilitándoles materiales bien preparados, es decir, hechos verificados, informes exactos. A los sociólogos les corresponde servirse de estos materiales y mantenerse al corriente de nuestros resultados, un poco más de lo hecho hasta ahora. Un factor que a veces crea escepticismo en el filólogo o en el historiador literario frente a la obra sociológica, es constatar la gran desenvoltura con la cual ciertos sociólogos se sirven de los materiales de nuestra disciplina, aunque se trate de hipótesis caducas o hechos no muy seguros. No excluyen nada, a condición de que los datos utilizados encajen en sus planteamientos generales. Esto produce como consecuencia que su erudición esté atrasada hasta medio siglo. Por ejemplo, hoy ya no se permite considerar la teoría

wolfiana del origen de los poemas homéricos como una verdad histórica; y mientras que filólogos e historiadores de la literatura últimamente la han eliminado por completo o la han rebatido, los sociólogos continúan reivindicándola como si estuviera aún por encima de toda discusión.

Esta actitud que acabo de definir con respecto a la sociología podría ser la misma adoptada por la historia política, religiosa o económica. Veamos ahora lo que es más particular a nuestros estudios. Coincidimos hoy en conceder por objeto a la historia un conocimiento que tiene cierto carácter de generalidad: ya no como en otras épocas las batallas y los grandes hombres, sino las instituciones, creencias y costumbres de grupos humanos. Por el contrario, nos podemos preguntar si el objetivo de la historia literaria es más bien lo individual, la descripción exacta de la individualidad literaria. Más de un literato estaría dispuesto a sostener que su trabajo tendría poco interés si sólo se tratara de captar la idea general del movimiento romántico gracias a la cual Víctor Hugo se confunde con Émile Deschamps, o la idea general de la tragedia clásica según la cual Racine no se diferencia de Pradon. Por el contrario, es de mucha importancia definir las personalidades incompatibles de Víctor Hugo y de Deschamps, de Racine y de Pradon, y situarlos en lugares diferentes, en la escena romántica o clásica. El estudio general de los movimientos literarios es un medio para llegar a un discernimiento más detallado de los caracteres individuales.

Toda la diferencia que existe entre la crítica subjetiva y la historia literaria radica en el siguiente hecho: gracias a la crítica infiero la relación de la obra conmigo mismo y gracias a la historia la relación de la obra con el autor y con los diversos públicos a quienes ha llegado la obra. Con la crítica subjetiva determino las impresiones que me genera la obra. A través de la historia literaria conozco las impresiones del público o las disposiciones del autor que constituyen una personalidad literaria original. Pero el objetivo es siempre un individuo, Montaigne, Víctor Hugo, Racine, como en la historia del arte los casos de Rembrandt, o Miguel Ángel o Velásquez.

Ahora bien, ¿qué tienen que ver los sociólogos con las individualidades? Por instinto, las suprimen o las evitan. Cuando se ocupan de fenómenos literarios, huyen de las grandes épocas que conforman poderosas individualidades. Por el contrario, los sociólogos se detienen en el folclor, en las épocas primitivas o prehistóricas, en las cuestiones de origen, en todas las regiones en donde la individualidad, incierta, indiscernible, puede ser negada o considerada como algo despreciable. Se ocupan de épocas en las cuales pueden hablar místicamente de “productos espontáneos de la estética popular”.<sup>1</sup>

Puedo prever que estas reflexiones expondrán la historia literaria al desprecio de los sociólogos. Pero, ¿qué puedo hacer al respecto? Ellos nos dicen —ya que no todos son indulgentes— que nuestro entendimiento está deformado por las servidumbres tradicionales; que nuestro trabajo es un trabajo de maniobras; que nuestra historia literaria no es una ciencia, ya que sólo existe la ciencia de lo general. No lo reprocho y el nombre que se le dará a mis estudios me es indiferente. Pero, además habría que ver si, en cierto tipo de investigaciones donde el resultado rigurosamente científico no puede ser obtenido, el trabajador puede, sin embargo, situarse en una actitud realmente científica, en la cual sus “casi” no sobrepasen en lo más mínimo la aproximación impuesta por la naturaleza del objeto y las condiciones del estudio. No nos dejemos engañar por el viejo aforismo: “sólo existe la ciencia de lo general”. Ahora que el carácter de la ciencia ya no es exclusivamente del tipo *a priori* de las matemáticas y de la metafísica, debemos más bien decir: “sólo existe la ciencia de lo general”, y agregar: “sólo hay conocimiento de lo particular”. Al conocer los hechos, tenemos acceso a las ideas generales y a las leyes. Además, la ciencia de lo general se hace gracias a la elaboración de lo particular. Si es el caso existirán dos planos del trabajo científico: uno inferior que corresponde a la preparación de los hechos y de las relaciones particulares y uno superior, el de la elaboración de las leyes y de las generalizaciones.

<sup>1</sup> Raras son aún las obras parecidas a aquella de M. Ouvre sobre la literatura griega.

Seremos nosotros quienes hagamos la historia literaria, quienes —y ya no tengo inconveniente en admitirlo— trabajemos en la planta baja de la ciencia.

Señores, habiendo llegado a este punto, me siento estimulado para concluir que la historia literaria y la sociología son dos campos de estudio enteramente distintos e independientes y que si la sociología debe permanecer atenta a la historia literaria, de la cual debe recibir materiales, la historia literaria no debe ir más allá de sí misma, no tiene que preocuparse por la sociología ya que la precede y la supone. Considero que la historia literaria, si va más allá de sí misma, debe fijarse en la filología, la paleografía, la crítica de textos, la arqueología, la bibliografía. Me parece que podemos encontrar ayuda en los estudios que proveen elementos a nuestra investigación y no en las generalizaciones que la superan.

## II

¿Acaso voy a detenerme aquí y voy a conformarme con haber disociado la sociología de la historia literaria? Sin embargo, esto me disgusta y, al profundizar poco a poco mi reflexión, me permite captar algo que no observé antes: la estrecha conexión del punto de vista sociológico y de la historia literaria. Descubro entonces que, en la crítica de los hechos, de los textos y de los testimonios, en la descripción y en la clasificación de las personalidades literarias, no podríamos, y además sería inconveniente querer hacerlo, evitar el punto de vista sociológico.

De hecho, desde el momento en el cual salimos del dogmatismo absoluto o del puro impresionismo, una filosofía de la literatura es forzosamente un ensayo de sociología literaria. Toda generalización que no sea *a priori* es necesariamente sociológica. La señora de Staël, al establecer la relación entre la literatura y las instituciones; Villemain, al hacer de la literatura la expresión de la sociedad; Taine, al determinar la obra literaria históricamente por tres factores —raza, medio, momento— o al clasificarla estéticamente por el grado de bon-

dades que ofrece; Brunetière, al dibujar la evolución de los géneros y al mirar sus transformaciones; Bourget, al buscar en la obra de algunos maestros los elementos de la conciencia de sus contemporáneos, etc., todos ellos muestran, simplemente, un buen número de esfuerzos para establecer los elementos del medio que se filtran en la obra, o las contribuciones de la vida ancestral o actual en ella. También los factores que trasmite la obra al medio o el aporte de ésta a la vida presente o futura. Se trata, entonces, de una serie de ensayos que buscan pasar de lo individual a lo colectivo y convertir el valor personal en valor social.

Muchos dirán: "Ya hemos sufrido bastante con estas filosofías de la literatura y con estos doctrinarios. Basta, tan sólo, cuestionarlos para hacer evidente que la historia crítica e inductiva necesita separarse de la sociología".

Diré más bien: "Esto prueba la imposibilidad de hacer historia literaria sin sociología". Seamos injustos por un momento y dejemos de lado todos los logros que en materia de buena labor histórica han realizado algunos de los críticos que he nombrado. Miremos únicamente sus puntos de vista sistemáticos, sus generalizaciones apresuradas, sus temerarias construcciones, sus ilusiones de haber encontrado la ley por excelencia, la llave que abre todas las cerraduras. Por los aspectos mencionados, por estas partes caducas de sus obras, estos críticos no han sido inútiles, han motivado los espíritus, han planteado problemas, han tallado con este duro trabajo generaciones que han vivido de las verificaciones que han debido hacerse a sus hipótesis: la ciencia ha aprovechado todo esto. Olvidémoslo una vez más: el progreso no se logra sin algunas ingratitudes. Pero entendamos bien que los Villemain, los Taine, etc., han sido para la historia literaria lo que los Michelet, los Guizot, han representado para la historia. Debemos hacer, en literatura, lo que se ha hecho en historia, reemplazar la filosofía sistemática por la sociología inductiva. Lo negativo son las síntesis arbitrarias, las generalizaciones imaginadas, las concepciones del espíritu que imponen cuadros o uniones a hechos, que dictan selecciones arbitrarias entre los hechos o

interpretaciones abusivas de los hechos. Lo excelso es comparar los hechos y series de hechos y tratar de ver, de elaborar, algunas leyes, leyes modestas, parciales, provisorias, proporcionadas al conocimiento real. Hagamos buena sociología, observada y objetiva porque, de lo contrario, haremos necesariamente mala sociología.

En efecto, es imposible desconocer que toda obra literaria es un fenómeno social. Es un acto individual, pero un acto social del individuo. El carácter esencial, fundamental, de la obra literaria es establecer la comunicación de un individuo y un público. Esta afirmación de un sociólogo: "El arte supone un público"<sup>2</sup> y este aforismo de Tolstoi: "El arte es un lenguaje", son dos proposiciones idénticas. En un libro hay siempre dos protagonistas: el autor —y esto lo sabemos todos—, pero también está el lector; un lector que, salvo en casos excepcionales, no es un individuo, sino un ser colectivo. Un público, aunque de esto nos percatemos más difícilmente. No quiero decir solamente que la obra literaria es un intermediario entre el escritor y el público; lleva el pensamiento del escritor al público pero, y he aquí lo importante para tener en cuenta, la obra contiene ya el público. La imagen que el espíritu da de él, en un libro, está determinada, entre todas las imágenes posibles de la complejidad cambiante de un ser individual, por la representación que este espíritu se hace del público al cual se dirige. Ésta es, precisamente, la llamada a realizarse en esta representación.

El público solicita la obra que le será presentada. La pide sin cuestionarse. No digo esto en el sentido vulgar del deseo de éxito. Tampoco niego el desinterés del artista poseído por un ideal y que renuncia al placer de gustar. El público del cual hablo no es necesariamente el público de hoy, el que quiere que se le presente la moda del día, el que da la celebridad y las grandes sumas de dinero. Este puede ser un público ideal, un público imaginado sobre el modelo del pasado o sobre el sueño del futuro. *Mibi canto et Musis*, decía el cantor desco-

---

<sup>2</sup> Hirm, *Année sociologique*, 1900-1901, 583.

nocido: agregaba las Musas, debido a que necesitaba un público. Todos los artistas y los críticos que insisten en el deber de sacrificar el éxito inmediato a la perfección artística no han podido situar la voluptuosidad o la grandeza de escribir para sí, sólo para satisfacerse. Todos se crean un pequeño público, de muertos o de vivos, de los cuales dicen estar satisfechos y quienes persuaden al escritor de darse por bien servido. Para Horacio, es Augusto y Mécène, Varius, Virgilio y Pollion; para Boileau, es Condé, Vivonne y La Rochefoucauld; Racine piensa en Homero, Virgilio y Sófocles como sus "verdaderos espectadores"; Saint-Beuve se compone un Parnaso de grandes escritores de todos los tiempos y de todos los países y pretende que no hagamos nada sin preguntarnos: ¿qué dicen ellos de nosotros? Y si Schumann escribe: "cuando interpretas, no te preocupes en absoluto de saber quién te escucha", agrega inmediatamente: "interpreta siempre como si un maestro te oyese". No podemos escapar a la tiranía de un público sin caer en la representación de otro público.

Ni siquiera la poesía lírica puede escapar a este carácter general de la obra literaria. Se dice (y en cierto sentido con razón) que el lirismo es el individualismo. La poesía lírica es la expresión del yo íntimo. A propósito de esto, uno de nuestros críticos más espirituales habló en alguna parte del impudor esencial del lírico moderno. Pero debemos estar atentos: ningún lírico canta para sí mismo, o por lo menos no publica lo que emana de sí únicamente para él. Vigny no hace versos sobre la muerte de su madre; anota en su diario sus emociones dolorosas; no imagina un público cuando las escribe. Víctor Hugo, en las primeras épocas, no transcribe en versos la muerte de su hija; desde el momento en que comienza a escribir versos, lo hace para publicarlos un día: se trata de la copia. El lírico canta en el momento en el cual asimila la idea de ser escuchado, de cantar para alguien. Entonces adapta su canto a ese público real o ideal. Incluye en su canto aquello que despierta en el receptor una emoción armónica con la suya; es decir, la parte de su emoción que sabe es común tanto para sí como para los demás. Se trata de lo que queremos expresar



cuando decimos que los sentimientos personales que constituyen el material de la poesía de Víctor Hugo, Lamartine o Musset, son los sentimientos "humanos". Cuando es Musset quien canta el yo del poeta, es el yo de un grupo más amplio; más restringido cuando se trata de Vigny. En el caso de d'Aubigné es un grupo religioso, y un grupo político cuando nos referimos al Víctor Hugo de los *Châtiments*. La aseveración de un sociólogo sobre los *Salmos*, en el sentido de que el yo del poeta hebraico es un yo colectivo, puede ser válido para casi toda la lírica. El lector proyecta su alma en el canto del poeta.

Este efecto se presenta dado que en la mayoría de los casos la personalidad artística es el único rasgo extraordinario de los grandes escritores. Se trata de personas ordinarias y promedio en lo relativo a su ser intelectual y moral. Lamartine, Víctor Hugo, en sus versos, son personas que tienen la cualidad de expresar como suyos, y de una manera que no es en efecto suya, las ideas, las alegrías, los dolores, los deseos, si no de todo el mundo, por lo menos de muchos seres humanos. La celebridad, la difusión de las obras dependen, tal vez, más de la comunión del fondo emocional que del valor único de los efectos de arte. El artista que sólo expresa los estados singulares de su personalidad, gracias a los cuales se distingue de los demás hombres, como quiso hacer Baudelaire, puede estar seguro de un prolongado rechazo. Su técnica no será suficiente para conquistar al público.

El poeta recibe algo del público incluso en lo relacionado con la forma, que constituye el aspecto al cual está más estrechamente ligado en su obra. La tradición en la que se inscribe no representa únicamente el pasado prolongado en él; sabe que ese pasado vive igualmente en el alma de sus contemporáneos y por eso construye sus ritmos sobre los hábitos y las capacidades estéticas que reconoce como los de ellos. Conoce o trata de prever la reacción de sus contemporáneos ante determinados efectos. De esto se deriva que estemos más seguros del éxito por la intensidad que por la novedad del estilo o del metro. Lo hemos visto en la historia del simbolismo. No

sé si, realmente, el ritmo es un producto social, si en sus orígenes toda poesía fue coral; lo cierto es que en la poesía tradicional, en la cual la técnica sigue una evolución muy lenta, el verso une estrechamente el oyente o el lector al poeta. Cada uno de nosotros, llevado por los ritmos conocidos, acompaña con un canto interior los versos que él escribe o que lee. Los efectos originales, que se pueden reducir a las reglas, no nos desconciertan hasta el extremo de impedirnos descifrar el fragmento con facilidad y placer. Pero los simbolistas se esfuerzan por crear ritmos personales, por dar a cada obra un aire nuevo, adaptado al objeto y a la hora. Ya no existe canto interior para el lector. Debemos descifrar con dificultad y esto incomoda. Al escucharlo, el oído no reconoce nada; captamos cada elemento en el momento en el cual se presenta; es demasiado trabajo percibirlo para compararlo y la medida escapa. Si un iletrado se dejara llevar pasivamente, y percibiera "como una bestia", experimentaría, tal vez, un placer frente a la caricia de los ritmos misteriosos. Un letrado se rebela porque su actividad rítmica entra en conflicto con la del poeta. Esta es una de las razones, evidentemente no la única, de la resistencia injustificada que el público ha opuesto a los más bellos versos simbolistas.

Por consiguiente, el "fenómeno literario" es, esencialmente, un hecho social, y habría que reconocer, como de naturaleza absolutamente diferente, las notas que uno escribe para sí mismo,<sup>3</sup> de la obra dirigida a un público cualquiera. Esto no impedirá que estas notas, sin pretenderlo, se conviertan en hechos sociales cuando, en un momento dado, herederos o eruditos las publiquen.

Todos somos, entonces, nuestros propios críticos, como el señor Jourdain. Hacemos prosa, es decir sociología, sin saberlo; todo por la imposibilidad en que estamos de considerar la obra separadamente del público, que está incluido desde el momento en el cual la obra surge del espíritu del escritor.

<sup>3</sup> A condición que ellas sean sincera y estrictamente "notas para sí mismo". Todo aquello que no publicamos y que no queremos publicar se realiza necesariamente con la idea, más o menos consciente, de un público.

En este aspecto, el crítico impresionista no se distingue del historiador literario: considera la obra para sí, se convierte en público. Su estudio nos presenta, unidas indisolublemente, la obra y la acción de ésta sobre un público y esto constituye un fenómeno social.

Sin duda alguna, el crítico dogmático hace también sociología: juzga y clasifica las obras según un ideal absoluto que, como todos los absolutos, es relativo. Es el ideal de su tiempo, de su nación, de su escuela, de la tradición. En pocas palabras, lo que encontramos en todo dogmatismo literario es un pensamiento colectivo. En el fondo de los juicios de Boileau sobre Homero o Ronsard, ¿acaso encontramos algo diferente a la representación de Ronsard o de Homero en una conciencia colectiva, en la conciencia de un grupo francés del siglo XVII? El dogmatismo, en efecto, no escapa al reproche de universalizar sus impresiones individuales a condición de haber socializado su pensamiento.

### III

Mostraremos enseguida, sin mayor dificultad, que los problemas más importantes de la historia literaria son problemas sociológicos y que la mayor parte de nuestros trabajos tienen una base o una conclusión sociológica. ¿Qué deseamos? "Explicar" las obras; y, ¿podemos explicarlas de manera diferente a resolver los hechos individuales en hechos sociales, a situar obras y hombres en las series sociales?

De esta manera proceden las indagaciones de fuentes y las investigaciones biográficas. Si ellas tuvieran como objeto, exclusivamente, hacer el inventario del número de camisas de Jean-Jacques Rousseau o de desentrañar un verso italiano traducido por Ronsard, se trataría de una erudición frágil y estéril. Pero, ¿a dónde vamos con todas estas minuciosas precisiones? Buscamos aprovechar el pasado al máximo, para captar todas las relaciones de un individuo con la vida de su tiempo y de los tiempos que lo precedieron. Observamos el paisaje natal de Racine, la atmósfera familiar que lo rodeó, la

abadía de Port-Royal jansenista y helenista, la corte, el ambiente mundano, la Champmeslé y sus amantes, la opulenta atmósfera burguesa en la cual envejeció; leemos el inventario de sus libros, desciframos en sus obras las huellas de la acción de ciertas obras antiguas y modernas. No digo que tengamos todo Racine y que con los elementos que hemos aclarado podamos "engendrar" una sola de sus tragedias gracias a una especie de síntesis química. Después de haber distinguido cuatro o cinco elementos constitutivos de la persona literaria de Racine, quedan otras, actualmente o por siempre irreductibles, inexplicables; y queda una combinación que no se explica, propiedades nuevas del compuesto que no se parecen en nada a aquello que encontramos en los elementos. Pero, en fin, ¿qué hemos hecho con todas esas investigaciones de biografía y de fuentes?

Hemos sustituido parcialmente la idea del individuo por la idea de sus relaciones con diversos grupos y seres colectivos, la idea de su participación en estados colectivos de conciencia, de gusto, de costumbres. Hemos señalado, en su personalidad, partes que son únicamente prolongaciones de una vida social exterior y anterior a ella. Hemos reducido esta personalidad a ser (parcialmente, para no sobrepasar nuestro conocimiento con nuestra afirmación) un lugar propicio de concentración de rayos emanados de la vida colectiva que lo envuelve. Nuestro estudio tiende a convertir el escritor en un producto social y en una expresión social.

Las investigaciones de influencias son concebidas también, muy estrechamente, por numerosos eruditos. Si constatamos que Racine ha facilitado tal hemistiquio o tal locución a La Grange-Chancel o a Voltaire, o si nos proponemos catalogar el número de traducciones y de imitaciones de *Werther* en Francia o de *Zaire* en Italia, estas precisiones, que tienen el mérito de la exactitud, deben tener un fin diferente a ellas mismas. Resulta interesante y realmente instructivo rastrear la obra literaria a través de ellas, desde el momento en que la obra se separa de su autor para estudiar allí, no sólo su suerte sino sus transformaciones, dado que el escritor no ejerce

una influencia por sí mismo, por su real persona, sino por su libro y el sentido eficaz de este libro no lo determina el autor (por lo menos su voluntad no es todo); como no lo es tampoco la crítica metódica de hoy. El Descartes o el Rousseau que actúa no es ni Descartes ni Rousseau, es aquello que el público lee en sus libros y llama con sus nombres. Esto depende del público y cambia con el público. Cada generación se lee en Descartes y en Rousseau, se crea un Descartes y un Rousseau a su imagen y necesidad. El libro es, entonces, un fenómeno social que evoluciona. Desde el momento en que el libro es publicado, el autor no dispone más de él; ya no significa más el pensamiento del autor sino el pensamiento del público y el pensamiento de los públicos que se suceden. La relación que se establece no es aquella que existió en la creación literaria, aquella que la crítica erudita trata de restablecer entre la obra y el autor. Esta relación existe, exclusivamente, entre la obra y el público que la modifica, la amolda, la enriquece o la empobrece continuamente. El contenido real de la obra sólo constituye una parte de su sentido y algunas veces desaparece casi totalmente.<sup>4</sup> Es cierto que seguir el destino de una obra maestra consiste, frecuentemente, menos en observar lo que pasa de un pensamiento individual al dominio común de los espíritus que leer en un aparato de grabación ciertas modificaciones de un medio social.<sup>5</sup> La historia de un libro es al libro mismo como la leyenda al hecho histórico: la leyenda nos instruye menos

<sup>4</sup> "Si es interesante saber lo que Descartes pensó, lo es aún más saber aquello que sus contemporáneos creyeron que él había pensado. Ya que las doctrinas y los sistemas no actúan sino en la medida en que son comprendidos y aquellos que los adoptan son tan inventores como aquellos que los han enseñado". (F. Brunetière, "Jansénistes et cartésiens", *Études Critiques*, t. IV, 119). He aquí el punto de vista sociológico netamente definido.

<sup>5</sup> Evidentemente, en la mayoría de los casos se trata de aspectos del libro que surgen de la sombra pero, ¿por qué en ese orden? ¿Y esta elección? ¿Por qué éste en tal momento? ¿y únicamente en éste? La elección y el orden de los sentidos constituirán la parte de colaboración del público. Pero puede existir también supresión o invención de los sentidos. De esta manera *Chénier romantique* es el romanticismo del lector revelado por su reacción en presencia de Chénier, etc.

sobre el hecho que sobre los hombres que la formaron, la recibieron y la desarrollaron.

En el estudio reciente de M. Baldensperger, titulado *Goethe en Francia*, podemos ver la manera cómo la historia de la influencia de Goethe en nuestro país es casi estéril en materia de resultados para la inteligencia de Goethe; pero, de otra parte, nos instruye acerca de las disposiciones, de las aspiraciones, de las generaciones de pensadores que se sucedieron en Francia. ¿No será suficiente mirar la literatura francesa que debe llevar en sí estas marcas con mayor evidencia aún? No, estas influencias extranjeras nos informarán de manera útil acerca del poder de ciertas necesidades, dado que ellas deforman y transforman a Goethe; también nos informarán sobre su nacimiento, ya que muchas veces es por la invocación y el uso de obras extranjeras que se revelan dichas necesidades cuando la creación de obras originales no les es aún posible o permitido.

Pero no es necesario recurrir al estudio de las influencias extranjeras. Observemos en nuestro país el caso de Montaigne, quien fue, sin duda alguna, un católico sincero y sumiso. Era escéptico, porque la ciencia de su tiempo era vacilante, embrionaria y sin método. También porque concebía que el hombre sólo alcanza verdades relativas y, además, porque se hacía aún a una idea teológica de la verdad, la idea de una verdad absoluta, eterna, incambiable. Se consideró escéptico porque no encontraba racionalmente sino verdades relativas. Pero de estas certezas relativas hubo suficientes para constituir lo que hoy sería el absoluto opuesto de un escéptico. Concibió la experiencia y la razón como medios del conocimiento científico; marcó el dominio de la ciencia, la búsqueda de los efectos y de sus relaciones. A excepción del dominio religioso rechazó toda autoridad y dio al pensamiento total libertad. Afirmó sin escrúpulos y sin reserva los sentimientos morales, conciencia, justicia, humanidad. Nunca fue escéptico o diletante en la moral práctica. Los *Ensayos* constituyen el libro de un hombre que vivió en 1570, que conoció el trabajo del Renacimiento y que fue testigo del horror de las guerras civiles.

■ Pero, ¿qué sucede cuando los *Ensayos* se imprimen una vez muerto Montaigne? ¿Quién se pregunta quién fue Montaigne? Ya no se le busca en su libro. Cada lector lee a Montaigne para sí mismo y se busca en Montaigne. Las circunstancias han cambiado: el estado de la ciencia y el estado de Francia, sobre los cuales se organizaba el pensamiento de Montaigne, han cambiado. Ahora, los *Ensayos* se aclaran gracias a las circunstancias nuevas del reino, a las nuevas condiciones de la filosofía. La reacción religiosa, el dogmatismo cartesiano, el progreso del libertinaje, sólo dejan aparecer en Montaigne el "pirronismo". Todo aquello que no tiene este color, todo aquello que no produce esta impresión, se anula por largo tiempo. Pascal y Bayle, Bossuet y Saint-Évremond entienden a Montaigne de la misma manera. Difieren en los epítetos que le conceden; sus sentimientos son contrarios pero su conocimiento es idéntico. De esta manera, la influencia de Montaigne es la adaptación de su libro al estado social de la época en la cual uno lo lee. En calidad de libro de cabecera de los libertinos, los *Ensayos* ya no son la expresión de una individualidad, son un fenómeno de la vida colectiva.

■ Las investigaciones acerca de las influencias ganan, entonces, en interés y profundidad al convertirse en estudios de la participación de un libro o de un autor en la vida colectiva de una época o de una nación.

■ Me dirán que, de esta manera, reduzco la historia literaria a la historia propiamente dicha, y no a la sociología. Aunque, a decir verdad, considero estas dos últimas inseparables y me basta aquí señalar que la literatura no se detiene, no puede detenerse, en la observación del individuo, en el análisis de la creación personal; ella toma, casi siempre, a sabiendas o no, un objeto social. Es importante, entonces, concebir bien que la mayor parte del tiempo no estudiamos fenómenos estrictamente individuales, sino fenómenos del mismo orden de aquellos que por definición pertenecen a la sociología, actos y estados del hombre en sociedad, en el cual la sociedad aporta lo suyo, tanto como el individuo.

#### IV

El punto de vista sociológico nos ayuda a orientarnos en la investigación de hechos, a plantear problemas, a interpretar resultados; este punto de vista amplía, eleva y, sobre todo, precisa nuestros estudios. Pero, ¿puede también conducirnos a aquello que constituye la ambición de todo esfuerzo científico, es decir, la formulación de leyes? Leyes inductivas, relativas, aproximativas, de extensión limitada, que conviven con leyes contrarias. En las ciencias morales la complejidad de elementos es tal, que nunca estamos seguros de haber determinado todas las condiciones de la producción de los fenómenos. Las leyes no pueden ser —por lo menos en las condiciones actuales— más que las fórmulas del contenido de un grupo de hechos y un grupo cercano puede, también, producir una fórmula diferente. No se trata de contradicciones; quiere decir que en un caso subsisten condiciones, a veces insospechadas, que no existen en el otro. El agua se congela a  $0^{\circ}\text{C}$ ; pero existen ciertas aguas que no se congelan a  $0^{\circ}\text{C}$ , como es el caso del agua del mar, del agua salada. El científico lo sabe y la ley de la congelación del agua a  $0^{\circ}$  subsiste. El contratiempo para nosotros en literatura, consiste en que no contamos siempre con los medios para saber si el agua que vemos congelarse es o no salada. No nos dejemos perturbar; expresemos el contenido de los hechos por medio de cuanta fórmula sea necesaria. No utilicemos afirmación sistemática alguna, ningún *a priori*, ninguna filosofía de la historia o de la ciencia, ninguna idea acerca de la unidad del universo, etc. Incluyamos aquí, únicamente, el hecho y entendamos por la palabra “leyes” tan sólo que en una pluralidad de casos, dadas ciertas condiciones, las cosas sucedieron de esa manera. Son atisbos de leyes, más que leyes propiamente dichas, ya que no sabemos siempre si percibimos bien las condiciones suficientes y necesarias. Sin embargo, es útil definir las y considerarlas tal como son: difusas, sueltas, flotantes, contradictorias. Al definir las y considerarlas se podrá llegar a precisar las relaciones, a darles mayor vigor, más certeza, más cohesión. Si la palabra



“leyes” parece ambiciosa, digamos “hechos generales” o “relaciones generales”, el nombre no afecta la cosa.

He aquí algunos de esos “hechos generales” que me parecen observables en la literatura francesa moderna, del siglo XVI al XIX. Me parecería interesante que se hiciera la verificación en las literaturas antiguas y extranjeras:

Primero: *Ley de correlación de la literatura y la vida*. La fórmula ordinaria de esta ley es: “la literatura es la expresión de la sociedad”. Bajo esta forma la literatura se ha vuelto banal; ésta es, tal vez, la ley más antigua de la sociología literaria que haya sido definida. Seguimos la aplicación en términos generales. Se verifica, a veces, gracias a relaciones muy sutiles que la misma ley ayuda a determinar.

De esta manera, algunas instituciones sociales determinan ciertos efectos estéticos que no tienen analogía visible alguna con ellas. El “espíritu” —un cierto espíritu de sutil alusión y de subentendidos, un don de mostrar escondiendo y de sugerir sin decir— es el signo de una obligación social; de una obligación social atenuada, ya que el riesgo personal no debe ser muy grande. La toma de la Bastilla se traduce en una literatura refinada e inteligente, lo cual no sucede con el exilio en Liberia, que sólo produce silencio o amarga rebeldía. Un arte de medida y de sutileza se desarrolla durante el reinado de un déspota débil: la libertad hace que se renuncie al refinamiento y al genio en la polémica. Suprimir el riesgo en unos y el poder de obligación en los otros contribuye a producir la expresión violenta en general.

El estilo de una obra puede expresar también, muy precisamente, un instante de la vida social. La calidad literaria de las *Provinciales* de Pascal revela que el jansenismo sucumbe, ya que si hubiera tenido aún la suerte de ganar su causa delante de la autoridad espiritual, a la cual la autoridad temporal derrotaría, el jansenismo, satisfecho de defenderse teológicamente, no hubiera puesto la pluma en manos de Pascal, ni hubiera apelado a la opinión pública gracias al “arte de complacer”, en el cual no había pensado hasta entonces. Así, para que las *Provinciales* fuesen escritas se necesitaba, claro está, el jansenis-

mo y el arte de persuadir de Pascal, pero se necesitaba también la imposibilidad de vencer, con las armas ordinarias de la teología, una derrota iniciada y, además, un comienzo de libertad en el estado despótico. Es decir, el germen del poder de la opinión pública. En su caso, la belleza literaria de las *Provinciales* expresa, de por sí, estos dos hechos sociales: derrota del jansenismo y nacimiento de una opinión pública.

No obstante, la fórmula "la literatura expresa la sociedad", es incompleta e inexacta. Sucede frecuentemente que la literatura expresa aquello que no está en la sociedad, aquello que no aparece ni en las instituciones ni en los hechos; entonces se pone en evidencia una fórmula nueva que no se constituye en contradictoria, sino más bien en su contraparte: "la literatura es complementaria de la vida". Expresa frecuentemente tanto el deseo, el sueño, como lo real. Descuida las tres cuartas partes de la realidad, lo diario, lo promedio, lo insignificante, el tejido cotidiano de la vida. La historia en la antigüedad deja de lado casi todo lo que constituye la vida real, la vida ordinaria de una ciudad. La novela *realista* casi siempre se atribuye una materia extraordinaria, de la misma manera que la novela idealista, pero, por el contrario, rara es la imagen verdaderamente promedio de la vida diaria.

La literatura compensa, frecuentemente, las insuficiencias de lo real, reduce lo común o lo insignificante para poner de relieve lo bello o lo expresivo. Como lo señaló Taine, la literatura altera las relaciones que observa. Las altera porque se propone expresar aquello que no es aparente en la realidad. Esta anotación es cierta en relación con el individuo. Las manifestaciones literarias son tanto fenómenos accesorios de la acción (como el caso de Lamartine, quien se convierte en hombre político) como fenómenos de sustitución de la acción. El lirismo puede ser la eflorescencia de una energía que se realiza en actos, o bien el gesto de un alma incapaz de actuar por el efecto de un obstáculo exterior o de una impotencia interna. Cantar consuela frente a la inacción o dispensa de hacer.

La observación es cierta también para la sociedad. La literatura no describe siempre las costumbres y el estado social. Puede expresar la protesta del individuo, de la minoría contra

leyes o costumbres que les molestan y de las cuales son víctimas; un esfuerzo, entonces, para que aquello que es, deje de ser. O bien, las leyes y las costumbres son supervivencias del pasado, el legado de generaciones desaparecidas. La literatura revela el deseo, la necesidad de la generación por venir. Así, la literatura expresa, algunas veces, la realidad futura antes que la realidad presente; expresa sobre todo lo que quisiéramos que fuese el mañana y que no será, porque la vida no se forja únicamente gracias al pensamiento. Hablar es más fácil y más rápido que actuar; ésta es la razón por la cual la literatura es frecuentemente la primera y, a veces, también, la única realización de la vida secreta del alma.

Segundo: *Ley de las influencias extranjeras*. Dos casos que, por lo demás, pueden darse en la realidad mezclados e indistintos:

a) La grandeza política y militar de una nación le confiere cierto prestigio que hace que de esta superioridad parcial, el respeto tan humano de la fuerza concluya en una superioridad general de la civilización. Otros pueblos, entonces, sin consultar su necesidad ni su aptitud, ni su tradición, ni sus condiciones de existencia, transportan a su medio, tal cual, todo aquello que encuentran en la gran nación: costumbres, vestidos, artes, literatura. La ley de correlación de la literatura y de la vida estaría suspendida por un tiempo, si esta fabricación de obras artificiales y sin vida no constituyera, en sí misma, la expresión de un hecho actual y real, el ascendente de una nación sobre otra. Ejemplo: la imitación francesa en Alemania en los siglos XVII y XVIII.

b) Cuando, por diversas razones, la literatura de un país no ofrece satisfacción a las necesidades de los espíritus de la mayoría, o únicamente de la minoría; cuando vegeta mediocrementemente, o cuando está agobiada, empobrecida, cristalizada, momificada, incapaz de esta continua readaptación que es la vida de una literatura. Es entonces cuando se sucede el llamado al extranjero. El prestigio político o militar es sólo un factor muy secundario y es con frecuencia el vencedor quien pide prestado (*Graecia capta ferum victorem cepit*, el descubrimiento de Italia por los

franceses de Carlos VIII). Las obras extranjeras cumplen una triple función: justificar la solicitud de novedad, precisar el nuevo ideal facilitando modelos de la novedad solicitada, procurar la satisfacción intelectual y estética que la literatura nacional no proporciona. Este último punto es el que cuenta. Todo el mundo ha señalado la importancia de la imitación inglesa; después, el comienzo de la infiltración alemana en nuestra literatura del siglo XVIII y, luego, después del estancamiento clásico del Imperio, el torrente de exotismo que nos inunda. En ocasiones se ha querido ver, en esta influencia extranjera, la causa del romanticismo. En realidad, el examen de los hechos prueba que desde 1715, desde la querrela de los Antiguos y de los Modernos, desde los primeros indicios de la "sensibilidad", la doctrina clásica ya no proporciona una literatura adaptada a las necesidades intelectuales de la sociedad francesa. Por diversas razones, los ensayos franceses de innovación fracasaron y fracasaron hasta 1820; mientras tanto, los espíritus y las almas se satisfacen, se apaciguan, con obras extranjeras. De ahí la demanda que se genera. Pero el público no quiere formarse una mentalidad inglesa o alemana; sólo toma del extranjero lo que corresponde a su naturaleza. Mutila, deforma las obras que adopta, y los contrasentidos serían ridículos sino fueran reveladores del trabajo interno de las almas francesas. Veamos otro ejemplo: Inglaterra le sirve a los alemanes para rechazar la influencia francesa. Su conciencia y su gusto, incapaces aún de crear obras maestras nacionales, descubren afinidades con el genio inglés: de ahí el uso que hacen contra la literatura francesa, cuyo prestigio sólo ha generado en ellos una producción artificial. Sin embargo, ciertos sectores del arte francés se resisten: son aquellos que responden a un llamado sincero del gusto alemán, quienes en nuestro país contradicen el ideal clásico y, por ende, presentan más problemas para establecerse, para vivir. En este sentido el drama, que vegeta entre nosotros en el siglo XVIII, encuentra en Alemania un buen terreno.

Tercero: *Ley de la cristalización de los géneros*. Tres condiciones: obras maestras; una técnica perfeccionada que facilita la imitación; una doctrina autoritaria que la solicita. La pri-

mera condición domina las otras dos y puede producir su aparición sin necesitarla. Entonces las obras nuevas son réplicas de las anteriores o de los mosaicos hechos de sus fragmentos. El escritor, gracias a los procedimientos de los maestros, se esfuerza por dar imágenes de la vida que tengan el color y produzcan los efectos que admiramos en los maestros. Es decir, que el individuo se dedica a realizar la literatura que está en relación con la vida del pasado y ya no con la vida del presente. Esto puede suceder mientras que el público, por hábito, por inercia, por educación, viva en el pasado. Puede durar años y decenas de años. Las obras literarias son supervivencias, como las partes muertas que tenemos en nuestra conciencia y en nuestros actos, que representan la moralidad de antepasados lejanos. Las obras maestras y el progreso de la técnica determinan que no exista más aventura aunque haya mayor libertad para el escritor que crea. Sabe todo lo que debe hacer y cómo debe hacerlo. La tradición —es decir el gusto colectivo de las generaciones anteriores— ha fijado los temas y las formas literarias en relaciones precisas y múltiples (reglas, conveniencias, etc.), de manera que no se dejan manejar más por el individuo y que éste no puede aunque lo desee. Incluso, a veces, no desea siquiera ejercer su función, la cual consiste en introducir el gusto y el alma de su tiempo en su obra. Es más, no puede poner al servicio del pensamiento colectivo, del cual participa, los instrumentos creados por el pensamiento colectivo de generaciones desaparecidas. Los géneros se han convertido en monumentos históricos: la vida contemporánea ya no tiene derecho a disponer de ellos libremente, a hacer con ellos adecuaciones útiles.

Cuarto: *Ley de correlación de las formas y de los fines estéticos*. En literatura ocurre que una forma es creada para un fin.<sup>6</sup> Más frecuentemente de lo que he creído observar, el escritor utiliza una forma anterior con un fin nuevo. Se otorga

<sup>6</sup> No hablo de "modificaciones" secundarias que invente la crítica o el instinto para adaptar con fines nuevos formas anteriormente existentes. Quiero decir que, en general, sólo encontramos, después de un período más o menos largo de ensayos, el verdadero uso de una nueva forma literaria, el fin estético que pone en juego todas las propiedades.

la forma antes de concebir el fin. El empleo de una forma que surge o que se importa como consecuencia de variadas circunstancias antecede a la concepción de las propiedades y el poder de esta forma. Cuando la inteligencia actúa a partir de los hechos que le son presentados los ensaya, los analiza, los organiza y, poco a poco, determina todas sus aptitudes estéticas. Es el caso de las tres unidades, las narraciones, los monólogos, la condición noble o heroica de los personajes; así la "tragedia" aparece en Francia antes de que Corneille y Racine hubieran reconocido los efectos estéticos a los cuales debía servir todo esto. Corneille no escogió las unidades, las padeció; Racine ni siquiera pudo preguntarse si las aceptaría. Estos dos dramaturgos no se preguntaron si escribirían narraciones o si tomarían el camino de Calderón y Shakespeare. Era obligatorio respetar las unidades, emplear la narración. Lo único que pudieron ver fue la manera de obtener la mejor ventaja. En Francia se escribieron tragedias durante tres cuartos de siglo antes de la configuración de la tragedia francesa.

En el teatro italiano del Renacimiento existen tres géneros dramáticos: tragedia, pastoral, comedia, y no dos, como en Aristóteles, Horacio y Donat. Torcuato Tasso creó la pastoral; pero Vitruve había concebido el ambiente pastoral necesario para los escenógrafos que trabajaban en los intermedios musicales (o de baile) de las cortes italianas. Durante un siglo, del *Orfeo* de Politien a *Aminta* de Tasso, se titubeó, se presentaron toda clase de obras en este tipo de decorado rústico, hasta el momento en que Torcuato Tasso crea un poema apropiado para dicho decorado y cuya calidad literaria se servía de todo el encanto pintoresco. Vitruve llamaba a este tipo de decorado "satírico" y entonces aparece el sátiro como actor necesario en la escena campestre. Su función estética será descubierta después: se le atribuirá el papel de la naturaleza brutal y lasciva frente al amor cortés y civil de pastores y pastoras.

Quinto: *Ley de la aparición de la obra maestra*. Creo que hoy está establecido que la producción primitiva no es la obra maestra en ningún género. Es un comienzo, no un término. La obra maestra concluye una serie de ensayos, de intentos fa-

llidos, de aproximaciones. Lo cual significa dos cosas: en primer lugar, la necesidad de una acumulación de trabajos individuales; la obra maestra constituye el resumen de esta serie de esfuerzos: en este sentido es un producto colectivo. Una parte del *Cid* se la debemos a Hardy y a Jodelle. En segundo lugar, la necesidad de la colaboración del público en la obra maestra: es indispensable que el público la espere, la solicite, que los ensayos anteriores y la educación que estos procuran al público contribuyan a esbozar, en su mente, de una manera vaga, la idea, la necesidad de lo que será la obra maestra, de manera tal que ese mismo público la reconozca, la aclame. Si la nueva obra no se relaciona estrechamente con las que le anteceden, si llega a un público insuficientemente preparado, sorprende, escandaliza, es rehusada y debe, eventualmente, esperar un largo periodo antes de ser aceptada. Este hecho explica que los grandes escritores, aclamados por la fama sean quienes se llevan todos los méritos. Un trabajo colectivo de preparación y de vulgarización les ha abierto el camino, les ha indicado los medios, ha educado su público. Su genio se impone porque colma la idea o la espera de todo el mundo. De aquí que el cálculo del momento apropiado para la aparición de la obra constituya la mitad del éxito y sea signo del genio artístico (*Defensa* de Du Bellay; *Hernani* de Víctor Hugo).

Sexto: *Ley de la acción del libro sobre el público*. Ya he dicho que el público se busca y se introduce en el libro, que lo adapta a su condición. Cada individuo realiza para sí esta adaptación aunque la presión del medio sobre cada individuo tiende a reducir las diferencias individuales. Claro está que el libro ejerce una acción sobre los lectores; no es solamente signo sino factor del espíritu público. He aquí la fórmula ordinariamente verdadera de esta acción: el libro provee a todos los hombres de una misma generación más o menos el mismo contenido, conforme a su conciencia y a sus gustos reales o virtuales. De esta manera, en la vida intelectual o sentimental de los grupos sociales, el libro tiende a establecer una armonía, una unidad.

En primer lugar, provee a todos los espíritus, en un momento dado, la misma fórmula de la idea o del sentimiento

que está presente en ellos y a los cuales da satisfacción. El libro tiende, entonces, a suprimir las divergencias individuales, a unificar, a identificar las aspiraciones de los particulares, a crear, pues, pensamiento colectivo.

En segundo lugar, un libro de éxito realiza una selección dentro de la multitud de ideas, necesidades y sentimientos de los lectores, de toda esta actividad interna que confusamente aspira a convertirse en realidad. El libro determina en un momento dado una dirección común que se origina en todas las preocupaciones individuales hacia un mismo fin, una convergencia simultánea de todas las energías individuales sobre el mismo punto. El poder del escritor funciona como cristalizaciones sucesivas de la opinión pública.

Es así como Voltaire crea, para la sociedad del siglo XVIII, palabras claves: "tolerancia", "humanidad", las cuales responden al sentimiento interior de cada uno, poniendo de manifiesto todo lo que las reflexiones individuales tienen de común.

De esta manera Voltaire, al escribir el *Tratado sobre la tolerancia*, relega momentáneamente al último plano todas las demás preocupaciones de la opinión pública que él mismo había contribuido a despertar y deja por un tiempo, en los espíritus, una única idea, una única pasión, un único nervio de acción: el caso Calas, el suplicio de un inocente, la necesidad de justicia.

De la misma manera, Charles Dickens no crea en el público inglés movimientos sentimentales. Sus diversas novelas, al ocuparse sucesivamente de variados temas, movilizan la sensibilidad pública y orientan el esfuerzo tanto hacia la reforma de las escuelas como hacia la reforma de las prisiones.

El libro es, entonces, más una fuerza organizadora que una causa creadora. Es un órgano coordinador, unitario, disciplinario. El escritor es un director de orquesta; le corresponde la afinación de los movimientos. Cada lector posee en sí, por adelantado, la música de su parte. Por esta razón, sobre todo en una democracia libre, la literatura (incluso la prensa) es un órgano importante. La literatura hace que en un momento dado todos, o muchos, lancen el mismo grito o hagan el mismo gesto.