

Todas las relaciones simbólicas son relaciones de sentido, pero no todas las relaciones de sentido son simbólicas. Tampoco la función simbólica puede identificarse con la noción de 'operar como signo'. El uso de símbolo como idéntico al de signo también hace inútil la noción de símbolo. Hay muchos casos en que puede usarse el término signo y en ellos sería totalmente inadecuado el término símbolo. Las nubes son 'signos' de lluvia, pero no símbolos de ella".<sup>15</sup>

El carácter puramente convencional y arbitrario del signo, totalmente diferenciado del símbolo, exige que se preste atención a su constitución y elementos integrantes. Un signo lingüístico no puede ser estudiado sin tener en cuenta si es que se separa sentido y sonido ya que ambos elementos son esenciales en su constitución. El signo en cuanto entidad significativa *no puede expresar o significar sino cuando se da atención al signo mismo*. El signo es un elemento sensible necesario para la comunicación; es, además, evidente que los usos normales del lenguaje son significativos y que algunas veces llegan a ser simbólicos. Las palabras se limitan a indicar, a señalar, a significar. La construcción del lenguaje es, en última instancia, una manipulación y ordenamiento de los signos, mediante la cual éstos clarifican y precisan su sentido. Es cierto que el pensamiento idiomático no funciona simbólicamente sino significativamente. "Así como aquí —afirma Urban—, así sucede en toda *comprensión* intensiva del lenguaje. Las palabras dejan de ser 'signos' o 'símbolos'. Pasan a ser un medio relativamente transparente para la comunicación del sentido. Es, pues, muy importante que se mantenga la distinción entre usos simbólicos y usos no simbólicos del lenguaje, así como es importante distinguir entre conocimiento simbólico y conocimiento no simbólico. La función simbólica del lenguaje se encuentra precisamente en el punto en que aparece el carácter del símbolo en el sentido ya definido".<sup>16</sup>

Una teoría del signo, aparte de la estructurada por de Saussure en el plano estrictamente lingüístico, puede ser aceptada dentro de la actual filosofía del lenguaje siempre que esté planteada en términos objetivos tal como lo hace Charles W. Morris. Sin embargo (y sólo lo apuntamos como una posibilidad abierta a la discusión), hay que tomar también en cuenta los factores axiológicos que influyen en la constitución del signo y que, hasta el presente, casi no han sido tenidos en cuenta ni por los lingüistas ni por los filósofos del lenguaje. El signo, como el lenguaje, es un elemento humano de comunicación; como elemento humano hace referencia a valores. Sea cual fuere la teoría axiológica en que se base, es evidente que una filosofía del lenguaje tendrá que discutir estos problemas.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 341.

## LITERATURA Y SOCIEDAD

ALFONSO RANGEL GUERRA  
Universidad de Nuevo León.

LA LITERATURA, CREACIÓN PERSONAL, tiene sin embargo fuertes lazos que la ligan a lo social. Puede, pues, ser estudiada desde algún punto de vista que atienda primordialmente a dichos lazos, pero es conveniente aclarar lo que se afirma cuando se dice que existen relaciones cercanas entre literatura y sociedad, porque suele aceptarse tal relación entre lo social por una parte, y el acto creador por la otra, cuando lo que se pretende decir es que tal relación existe con el producto literario en sus diversas manifestaciones, mas no precisamente con la génesis o surgimiento de la obra. Visto así el problema, el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad no corresponde, en estricto sentido, al campo de la teoría literaria, en cuanto ésta se ocupe de precisar la naturaleza del fenómeno creador y sus causas. Tratemos de precisar esto.

Según parece, son tres los aspectos que pueden estudiarse cuando se hace referencia a literatura y sociedad:

- a) La influencia que puede tener, en la creación, el fenómeno social en alguna de sus manifestaciones.
- b) La influencia de lo social en el lector, principalmente en la dirección del "gusto".
- c) La influencia de la literatura en la sociedad.

En los tres casos se habla de "influencias", es decir, de acciones directas o indirectas, o si se quiere repercusiones que pueden operar de lo social a lo literario, o viceversa. No se trata de un factor fundamental o determinante, puesto que la influencia puede aparecer, o no aparecer, según el caso; estas influencias bien pueden actuar como fuerzas colaterales o adyacentes, que pueden modificar lo literario (o lo social, si es a la inversa), pero que no

pueden considerarse como necesarias o esenciales para la existencia de la expresión literaria.

Se podría decir, no obstante, que algunos aspectos del fenómeno indicado primeramente, o sea la influencia que puede tener lo social en la creación literaria, es tan determinante en ciertos casos, que sería imposible negar la condición dependiente de la obra literaria con respecto a esas influencias, al grado de considerar que aquélla surgió como resultado directo de éstas.

Sobre lo anterior caben dos aclaraciones: primero, que aun cuando en algunos casos, en determinadas obras se manifieste notoriamente que surgieron a propósito de alguna situación de carácter social, obras en las que puede percibirse claramente que el impulso inicial, o su provocación, para ser más exactos, es dicha situación, aun en tales casos no puede decirse que se hayan *originado* en esto, o sea, que su origen, causa o raíz sea directamente lo social, puesto que en ningún momento podemos pretender explicar o entender el fenómeno literario en función de algo que le es externo, como lo sería un fenómeno social; y segundo, como consecuencia de lo anterior, que no podemos llegar a la comprensión de un fenómeno como la creación literaria, en cuanto a su naturaleza última, utilizando para ello elementos extraños al fenómeno mismo.

En las páginas siguientes nos ocuparemos de cada uno de los puntos propuestos.

#### 1. INFLUENCIA DE LO SOCIAL EN LA CREACIÓN LITERARIA

Son muy numerosas las obras literarias que pudieran considerarse entre aquellas que se dice tienen su origen en lo social. En la poesía podría citarse, por ejemplo, la de CÉSAR VALLEJO, o la de PABLO NERUDA, o más recientemente la de BLAS DE OTERO en España, para no citar sino lo más preponderante en lengua española. La novela también proporciona ejemplos, desde el de *Los Miserables*, de VÍCTOR HUGO, hasta el de CARLOS FUENTES con *La región más transparente*, etc. En el cuento ocurre algo semejante, y en las obras que se acogen a la denominación de dramáticas, también.

Hay, pues, novela social, poesía social, en una palabra, literatura que podría denominarse social. Es en estos casos cuando la obra literaria pretende considerarse como un producto resultante de lo social. ¿Hasta dónde nos conduce esta afirmación? No podríamos aceptarla simplemente sólo porque las apariencias hacen ver, o hacen creer ver, que así sucede. Con el propósito de encontrar una respuesta al problema, manejemos una serie de elementos que giran en torno al hombre, o a la inversa, pero que en definitiva necesitan

del individuo para perfilarse, y que al mismo tiempo nos proporcionan lo necesario para recortar la figura humana. Y ya que toda literatura, inevitablemente, nos remite al hombre, trataremos de encontrar, partiendo de éste y a través de dichos elementos, las características de lo literario y las relaciones que pudiera haber entre dicho fenómeno literario entendido como creación, y el fenómeno social.

Ubiquemos pues en un mismo plano humano diversas circunstancias que forman parte de un todo multiforme en el que se encuentra inmerso el hombre: el individuo, en cuanto es parte de la sociedad, responde necesariamente a una condición netamente social; se mueve en un marco social, decide en ocasiones conforme a las reglas sociales, piensa en situaciones determinadas más como miembro de la sociedad que como individuo; en una palabra, actúa como un ser social. Pero el hombre es además otras muchas cosas. Entre otras, y también dentro de ese marco social, es miembro de una clase, o de un grupo. También, es un individuo que guarda una cierta actitud ante la religión, ante la naturaleza, ante el mundo en general; se mueve en el plano de la percepción o de la intuición, o bien del concepto; se enfrenta como individuo a múltiples posibilidades diferentes, como son los valores, el amor, la amistad, etc.; se asoma a su ser histórico y también a sus propias actitudes para observarlas y comprenderlas, etc.

Todo esto bien puede dividirse en dos grandes campos: el de lo social y el de lo individual. Volviendo al problema inicial, y puesto que se hablaba de la existencia de una literatura social, también podría considerarse, con el mismo derecho, la existencia de una literatura de tipo individual, en la que no apareciera para nada lo relativo a los aspectos sociales del hombre, es decir, en cuanto preponderantes o fundamentales dentro de la obra. Todavía podríamos subdividir el gran territorio de la "literatura individual", y encontraríamos entonces que se puede hablar de una literatura religiosa, o de una literatura amorosa, o histórica, etc. En efecto, puede afirmarse que existen todos estos tipos de literaturas, y otros más que aquí no se mencionan. ¿Qué es entonces lo que ocurre? Que cuando se dice que existe una literatura social, para nada se está haciendo referencia al problema de la creación literaria, como tampoco se hace cuando se habla de literatura religiosa o amorosa, sino solamente precisando una de las muchas manifestaciones que la creación literaria puede alcanzar. En consecuencia, no puede afirmarse que el fenómeno social sea una de las causas del fenómeno literario, es decir, no puede considerarse a la literatura como un producto social, como tampoco se le puede considerar un producto religioso, o amoroso, o histórico. Los diferentes rostros que puede asumir la literatura se pueden explicar o interpretar a través de una concepción definida de lo que sea el fenómeno literario en cuanto creación, válido por igual para todos. Uno es

el problema de la creación literaria y otro muy diferente el de los caminos por los que dicha creación puede cumplirse, atendiendo a una particular visión del hombre y del mundo. En consecuencia, el origen de la obra literaria, como de toda obra artística, tiene que buscarse en el individuo mismo, y no en lo social que le es externo.

Dicho lo anterior, queda claro que si pretendemos responder a la pregunta sobre la naturaleza de la literatura, no podremos contestarla sino introduciéndonos, hasta donde sea posible, en la literatura misma, para descubrir lo que sea su naturaleza y condición, pues nada lograremos si en vez de esto pretendemos asirnos a algo ajeno al acto creador mismo, como lo es lo social, para tratar de explicarlo por fuera, con elementos que quizá intervengan en su realización, pero que son posteriores al origen mismo de la creación.

Así pues, cuando hablemos de literatura y sociedad, y nos refiramos en particular a las influencias de lo social en la creación literaria, estaremos haciendo mención a uno de los siguientes casos:

a) *La obra como reflejo de su tiempo.* Toda producción literaria está atada por necesidad a una circunstancia histórica. En ella, por lo mismo, se reflejan ciertas características de la época, que van desde las expresiones mismas del lenguaje, hasta las concepciones e ideas imperantes en un momento dado. Todo escritor, en principio, está sometido a estas fuerzas, como lo está a una cierta psicología nacional, si es que se considera ésta existente, o a la lengua, es decir, la obra surge en cierto ámbito sociohistórico y lingüístico. De ahí que la literatura pueda proporcionar en ocasiones el testimonio que enriquece el dato histórico, o que en última instancia lo complementa, como ocurre en la obra literaria acrecentada con datos del suceder real.<sup>1</sup> Al respecto pudiera estudiarse toda una gama de manifestaciones literarias que en un cierto aspecto vienen a convertirse en testimonio de su tiempo y de su época, por la carga de elementos incorporantes propios de la circunstancia en que nace la obra. Citemos sólo como ejemplo algunos estudios importantes en los que se deja ver cómo la obra literaria lleva consigo las características a que hemos hecho mención.

De Auerbach, en primer lugar, es este pasaje, en el que se analizan filológicamente algunos aspectos de la *Divina Comedia*, del Dante: "El segundo cambio de escena tiene lugar por medio de las palabras: *Allor surge...* del verso 52, y parece más sencillo y menos digno de mención que el primero, pues ¿qué más natural que introducir un suceso repentino con las palabras:

<sup>1</sup> Cfr. ALFONSO REYES, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, tomo XV de las Obras Completas, (Col. Letras Mexicanas), Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pp. 95 y ss.

entonces alzóse... Pero si uno se pregunta dónde encontrar, en la lengua vulgar medieval, anterior a Dante, un parecido movimiento del lenguaje, que interrumpa tan cortante y dramáticamente una acción en curso con un "entonces", habría que buscar largamente, aunque yo no conozco ninguno. *Allor* como principio de oración se encuentra a menudo en el italiano predantesco, por ejemplo, en las narraciones del *Novellino*, pero con una significación mucho más débil. Cortes tan bruscos no existen ni en el estilo ni en la manera de captar el tiempo de los relatos anteriores a Dante, ni siquiera en los de la épica francesa, donde encontramos, en un sentido parecido, aunque mucho más débil: *ez vos, o atant ez vos* (Roldán, en 413 y otros).<sup>2</sup>

Del agudo pensador y crítico alemán Ernst Robert Curtius es el pasaje que se ofrece enseguida, referente a la obra de Balzac:

"...en Balzac pueden estudiarse muchas otras cosas: la técnica procesal; los métodos de la policía; la psicología del criminal; la elección de un diputado. Ministros y tribunales del pueblo nos revelan secretos de Estado. La prostitución es sometida a un análisis tan minucioso como la conducta de las autoridades. Conocemos los salones aristocráticos, pero también las buhardillas de los estudiantes, los talleres de los artistas, los cuartos de redacción. Balzac nos da una sociología de París, en la que podemos estudiar todos los aspectos de la vida pública".<sup>3</sup>

Un último ejemplo, que corresponde a René-Marill Albéres, en torno a la obra de André Malraux:

"Malraux ha sido el primero en el período entre las dos guerras en hacer de la aventura romántica un enfrentamiento del hombre con las fatalidades que lo oprimen. ¿Qué es la libertad del hombre sino la conciencia y la organización de sus fatalidades?" El ha sido el primero en ver en el hombre del siglo XX un Prometeo que se esfuerza por romper sus cadenas. Esa posición, que se ha hecho ahora general en nuestras letras, continúa siendo el tema de *Los nogales de Altenburgo*.<sup>4</sup>

El escritor deja, pues, un rasgo de su tiempo en la obra, sea a través del lenguaje, de los elementos mismos que utiliza en la narración, o de la temática, la actitud o la idea que opera como centro de toda su expresión literaria. Lo que, en definitiva, descarta la afirmación de que toda literatura es subsidiaria de lo social en cuanto vive dentro de sus límites, pues bien puede

<sup>2</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de I. Villanueva y E. Imaz, (Sección Lengua y Estudios Literarios), Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 171.

<sup>3</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, "Reencuentro con Balzac", en *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1959, T. I, p. 297.

<sup>4</sup> RENÉ-MARILL ALBÉRES, *La rebelión de los escritores de hoy*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1953, p. 45.

ser que la influencia de la época en la obra literaria sólo se traduzca en el plano lingüístico, o en cierta sensibilidad para captar lo múltiple de la vida y sus formas, etc., y no precisamente elevando lo social a un primer plano totalizador a través del cual adquiriera la obra un cierto y bien determinado sentido, porque, como afirmó Marx, "ciertos períodos de supremo desarrollo artístico no tienen ninguna vinculación directa con el desarrollo general de la sociedad, ni con la base material y la armazón de su organización".<sup>5</sup>

Concluyendo, afirmaremos que la obra misma es la que nos proporcionará los elementos para descubrir esas "influencias" de la época o del momento histórico, y precisar cuál sea su naturaleza si es que notoriamente se perciben formando parte viva de aquélla. Si se opera a la inversa, y se pretende partir de una afirmación que considere inevitablemente presente en la literatura el elemento social a que nos hemos venido refiriendo, ocurrirá lo que prevé Edmund Wilson, cuando afirma que "el hombre que trata de aplicar principios marxistas sin una verdadera comprensión de la literatura, corre el riesgo de equivocarse horriblemente. Para empezar, generalmente ocurre en las obras de mayor jerarquía que la intención no es simplemente comunicar un mensaje, sino una compleja visión de las cosas, que no es explícita, sino implícita, y el lector que no las capta artísticamente sino que busca meramente una moral social simple, con seguridad ha de quedar confuso sin remisión. Sobre todo se confundirá si el autor extrae una lección moral explícita que sea la contraria de su intención real o que no tenga nada que ver con ella".<sup>6</sup>

b) *La obra como producto de la circunstancia social inmediata del autor (medio familiar, círculos sociales, etc.)*. Aunque a primera vista esto pueda parecer sólo un aspecto del punto visto anteriormente, podrá considerarse como diferente si se atiende a los elementos que ahora se presentan, tocantes todos al autor directamente, tanto por lo que se refiere a la circunstancia histórica particular de su vida, como a su existencia misma. Esto se refleja, sobre todo, en la novela y en el drama, y más en la primera que en la segunda. El escritor, inconscientemente a veces, y otras con plena visión de lo que hace, utiliza sus propias y personales experiencias, sus recuerdos y su pasado personal, para armar sobre ello su obra, resultando ésta con tintes autobiográficos más o menos fuertes, según que el autor los traslade a un primer plano fundamental, o sólo los maneje como material suplementario. De una u otra forma, dichos elementos están presentes, y basta esto para considerar la posibilidad de ubicar la obra literaria dentro de los casos que aquí se estudian, como producto de la circunstancia social inmediata del autor, que incluye

<sup>5</sup> Citado por EDMUND WILSON en su artículo "El marxismo y la literatura", en *Literatura y sociedad*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1957, p. 141.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 147.

desde el medio familiar, hasta el más amplio círculo que pueda concebirse en torno al individuo, como es la ciudad misma.

Alfonso Reyes ha estudiado con acuciosidad problemas de este tipo en su libro *Tres puntos de exegética literaria*,<sup>7</sup> donde divide el problema en dos grandes planos: El primero, referente a la relación general entre la vida y la obra de un autor, cuando por ejemplo hay el propósito histórico en la autobiografía, o bien cuando no habiendo dicho propósito, se aprovecha en la obra la realidad vivida, por el valor literario de la realidad; y el segundo, cuando la relación general es entre un hecho de la vida y la obra de un autor. Uno y otro caso se presentan continuamente, ya que todo esto, en diversos matices, es el alimento mismo de la literatura para el manejo de *asuntos*. Los autores a menudo dejan testimonio personal de esa deuda que han contraído con su experiencia personal, y dejan conocer en páginas íntimas cómo extrajeron de tal o cual momento, personaje o suceso, el material que se estructura en las páginas de su obra como plena ficción. A este respecto, pueden recordarse las páginas de François Mauriac donde narra cómo tomó de la realidad, de su propio pasado, uno de sus principales personajes. Dice Mauriac: "Por ejemplo, entre las diversas fuentes de donde procede Thérèse Desqueyroux, se encuentra seguramente la visión que, a los dieciocho años, tuve de una sala de tribunal y de una escuálida envenenadora custodiada por dos gendarmes. Recordé las declaraciones de los testigos y utilicé una historia de recetas falsas de las que la acusada se había servido para procurarse el veneno. Pero ahí se detiene mi inspiración directa de la realidad. Con lo que la realidad me proporcionaba habría de construir un personaje completamente diferente y más complicado".<sup>8</sup> En esta declaración se puede recoger un testimonio que aporta el mismo novelista, y una cosa más, que nos sirve para completar nuestra visión del problema: si bien el escritor puede partir de la realidad, no quiere decir que esté supeditado a ella, antes bien, como Mauriac, puede variar el rumbo de los acontecimientos, y hasta su sentido. Pero de todas formas, ahí está el origen real de la ficción literaria. El mismo Mauriac, en la página anterior a la que aquí hemos transcrito, dice textualmente: "La vida suministra al escritor los lineamientos de un personaje, el esbozo de un drama que hubiese podido ocurrir, un conflicto mediocre que en otras circunstancias habría podido ser interesante. En resumen, la vida proporciona al novelista un punto

<sup>7</sup> Cfr. ALFONSO REYES, *Tres puntos de exegética literaria*, tomo XIV de las Obras Completas, (Col. Letras Mexicanas), Fondo de Cultura Económica, México, pp. 253 y ss.

<sup>8</sup> FRANÇOIS MAURIAU, *El novelista y sus personajes*, traducción de Alejandro Ruiz Guñizú, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1955, p. 20.

de partida que le permite aventurarse en una dirección diferente de aquella que la vida ha tomado. Vuelve efectivo aquello que sólo era virtual".<sup>9</sup>

El 13 de enero de 1927, Mme. Suzanne-Paul Hertz escribió unas líneas a André Gide para reclamarle el no haber incluido en su *Journal des Faux-Monnayeurs* la explicación sobre el origen de uno de los pasajes de su libro, concretamente la enfermedad de La Pérouse en el capítulo III de la tercera parte de su novela, semejante en todo a la de *Monsieur Le Prince*, según la relata Saint-Simon en sus *Mémoires*. La respuesta de André Gide, fechada el 24 del mismo mes, es muy clara: *Madame, / Je vous remercie d'avoir appelé mon attention sur cet étonnant passage de Saint-Simon. J'avoue en rougissant que je ne le connaissais pas encore, et j'ai le plus grande plaisir à le lire dans l'exemplaire que me prête Monsieur Hanoteaux, voisin de campagne des amis chez qui j'habite ici.*

*Le cas de Monsieur le Prince offre en effet une saisissante analogie avec celui de mon vieux La Pérouse, mais c'est la réalité qui m'en avait fourni le modèle. La Pérouse a été inspiré, el jusque dans son suicide manqué, par un vieux professeur de piano, dont je parle longuement dans Si le Grain ne Meurt, où je parle également d'Armand B. qui me servit lointainement de modèle pour l'Armand des Faux-Monnayeurs. Je ne peux comprendre en quoi le mérite d'une œuvre d'art peut être diminué, de ce qu'elle prenne appui sur la réalité".<sup>10</sup>*

Así pueden encontrarse numerosos ejemplos que demuestran, por boca de los mismos escritores, cuál es la procedencia de los asuntos que manejan en su obra. Y si no son los autores los que declaran esto, se encargan de ello los estudiosos, críticos e historiadores, que arman todo el pasado personal y familiar de un escritor y lo hacen emerger del pasado y del olvido. Tal es el caso de Marcel Proust, cuyos admiradores literarios han formado la *Société des Amis de Marcel Proust et de Combray*, con sede en Illiers (el Combray proustiano), donde han convertido en museo la casa de la tía Leona y pueden

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>10</sup> "Señora/ Le agradezco haberme llamado la atención sobre ese asombroso pasaje de Saint-Simon: Confieso, sonrojado, que no lo conocía, y me causó gran placer leerlo en el ejemplar que me presta el señor Hanoteaux, vecino de campo de los amigos con los que aquí vivo.

"El caso de *Monsieur Le Prince* ofrece en efecto una sorprendente analogía con el de mi viejo La Pérouse, pero es la realidad la que me ha proporcionado el modelo. La Pérouse fue inspirado, hasta en su suicidio fallido, por un viejo profesor de piano, del que hablo largamente en *Si el grano no muere*, donde hablo igualmente de Armand B., que me sirvió lejanamente de modelo para el Armando de *Los monederos falsos*. No puedo comprender en qué puede disminuirse el mérito de una obra de arte si se apoya sobre la realidad". ANDRÉ GIDE, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, París, 1951, pp. 109-112.

apreciarse los diversos objetos que remiten a la niñez del autor y por lo mismo a los inicios de su novela. Ahí está la escalera por la que subía Proust al momento de acostarse; la *linterna mágica* que proyectaba las imágenes de Geneveva de Bravante, la fotografía de Françoise, la fiel sirvienta, y mil cosas más. Todo esto nos dice, por una parte, que el lector y el amante de la literatura se apegan, quizá inconscientemente, a la realidad, y arrastran consigo a las obras literarias, que enmarcan en tiempo y lugar con todos los detalles posibles; y por la otra, que no obstante lo anterior, la obra literaria se desprende por propio impulso de lo real, se eleva sobre lo que fuera el origen de sus asuntos, para superar todo esto y mantenerse válida a pesar de tener fuertes lazos que pudieran atarla a la realidad.

Imposible, pues, querer atar la literatura a la realidad. Puede, en todo caso, atársele en cierto modo a la vida, en general, pero aun así es necesario aclarar que nunca podrá descubrirse lo que lleva consigo la obra literaria, si pretendemos limitarla en un marco espacial y temporal, que nunca podrá dar cabida a las increíbles dimensiones de lo literario, pues como dice Alfonso Reyes, "La materia de la Literatura es la vida, y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración indefinida. Hay, pues, que libertarse a tiempo de estas preocupaciones algo mezquinas. Ellas pecan por falta de respeto para la inventiva literaria".<sup>11</sup>

c) *La obra como producto de una herencia literaria.* Este último caso presenta matices muy particulares, porque no siempre se patentiza en las obras de los autores, aunque a menudo ocurra el fenómeno de las "influencias literarias", tan sutil a veces que parece no haber nada semejante detrás de determinada obra.

En la antigüedad era más patente este fenómeno, y autores había a los que se podía seguir una huella que nos remitiera al antecedente literario inmediato, porque, como dice Kaiser, la idea de plagio no corresponde a esos períodos sino a nuestro tiempo. Sin embargo no puede decirse que se trate propiamente de un problema de plagio el que aquí planteamos, sino más bien de influencias o antecedentes, de prolongaciones y líneas de continuidad entre obras diversas, no precisamente porque la posterior sea una copia de la anterior, sino porque un autor se sumerge en proyecciones, estilo o atmósfera de otro autor, y los continúe inconscientemente en su obra. Tal es el caso, por ejemplo, de los seguidores de Kafka, o de Marcel Proust. O bien puede ser ese otro tipo de influencia que se traduce en una como presencia invisible en los autores que la reciben, prosiguiendo sus huellas. Es el caso del autor

<sup>11</sup> ALFONSO REYES, *op. cit.*, p. 264.

de *Les Thibault*, quien nos dice en sus Memorias Literarias: "Yo tenía cerca de 17 años cuando el director de la Escuela Fenelón, el Abate Hebert (al que guardaba un profundo cariño y a quien yo veía regularmente, aún después de haber dejado la escuela), me dio a leer *La Guerra y la Paz*. 'Aquí verás, me dijo, todo lo que puede hacer, en arte, la alianza de la medida y la fuerza...'. El descubrimiento de Tolstoi ciertamente fue uno de los acontecimientos más importantes de mi adolescencia y sin duda el que tuvo sobre mi porvenir de escritor la influencia más duradera. Desde la niñez me atrevía a escribir, pero sin tener una idea bien clara de lo que pretendía. La lectura de *La Guerra y la Paz*, tantas veces releída con el mismo fervor, con la misma extasiada sorpresa, me orientó definitivamente hacia la novela, y, más precisamente, hacia la novela de gran aliento, con personajes numerosos y múltiples episodios".<sup>12</sup>

Por último, en estos casos de herencia literaria, el manejo de los temas "clásicos", que también tiene que ver, en cierta medida, con el problema que plantea Wolfgang Kaiser, ya señalado antes.<sup>13</sup> No se trata en definitiva de descubrir falta de originalidad en un autor que toma del pasado los asuntos de sus obras, sino de establecer las fuentes literarias que permitan ampliar las posibilidades de estudio de la obra. La literatura griega ha proporcionado temas y asuntos a las literaturas de todas las lenguas y todos los tiempos; Ifigenia llega otra vez a nosotros a través de la pluma de Alfonso Reyes y Electra a través de la de Eugene O'Neill. Christopher Marlowe escribió su *Fausto* en Inglaterra, en el siglo XVI, y Goethe otro *Fausto* en Alemania, en el siglo XIX, sin contar con que la leyenda fáustica se remonta en el tiempo. No obstante, cada autor deja una obra distinta, diferente y única. En el fondo, se trata sólo de los elementos primarios que utiliza el autor para realizar su trabajo. Es, en ciertos aspectos, algo semejante a lo que hace el autor con la realidad: toma de ella los elementos, pero se libera cuando lo considera necesario para que la obra prosiga sus propios derroteros. Así en la fuente literaria, se toma de ella el cañamazo para trazar nuevas líneas y composiciones.

La búsqueda de estas influencias literarias sólo se justificará en el investigador cuando las sobrepase y trate de alcanzar, a través de ellas, un conocimiento más exacto y completo de la producción literaria de un autor.

<sup>12</sup> ROGER MARTÍN DU GARD, *Memorias literarias* (Fragmentos), traducción de Ernesto Flores, en *Et Caetera*, Guadalajara, Jalisco, Tomo VI, Números 27-28, noviembre de 1960, p. 199.

<sup>13</sup> Cfr. WOLFGANG KAISER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de Ma. D. Mouton y V. Ga. Yebra, Biblioteca Ramánica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1954, pp. 84 y ss.

## 2. LA INFLUENCIA DE LO SOCIAL EN EL LECTOR

Al pasar a este segundo aspecto sobre literatura y sociedad, se impone una aclaración. Existe, por una parte, la influencia de lo social en el lector; y por la otra, la influencia de la literatura en el lector. Esta última, que tiene proyecciones fuera del lector mismo, o mejor dicho, en el lector como sujeto social, la trataremos en el tercer apartado de este estudio. Por ahora sólo nos ocuparemos de las influencias, que son muchas, de lo social en el lector.

Se trata, entonces, de estudiar solamente cómo lo social, en diversas maneras, puede influir en una de las dos caras de la literatura: el lector, o sea, cómo puede éste sufrir la presión externa —y extraliteraria— que lo inclina en pro o en contra de la literatura, es decir, de alguna o algunas obras en particular.

Para acercarnos al problema, es necesario dejar bien claro lo que acaba de apuntarse arriba: estas influencias son totalmente externas a la literatura, son extraliterarias si puede decirse, porque no provienen de la literatura misma, ni siquiera de sus autores, sino de aquellas actividades que resultan del trabajo literario propiamente dicho, bien como procedimientos de producción impresa de la literatura, bien como complementos de esta misma producción. Nos ocuparemos enseguida de cuatro elementos importantes y casi imprescindibles en la moderna vida de la literatura, a través de los cuales se realiza ese tipo de influencias que sufre el lector, a quien van dirigidas en última instancia todas estas actividades.

a) *La crítica*. Bien decía Dámaso Alonso que la crítica literaria debe ser y es pedagógica. Así considerada, la tarea del crítico se nos aparece en toda su importancia frente a la educación del lector, quien recibe de ese otro lector que es el que escribe la crítica, las informaciones, los juicios y los comentarios sobre determinada producción literaria. En cierta medida, el lector medio que se acoge a la crítica se pone en manos del autor de ésta, por lo que no puede pasar inadvertida en ningún momento la labor del crítico en cualquier estudio que se haga de las influencias de diversa naturaleza que operan sobre el lector.<sup>14</sup>

La crítica literaria, aunque es propiamente un trabajo que se realiza individualmente, llega a convertirse, gracias a los grandes medios de difusión con que cuenta, en vocero de ciertos grupos, asociaciones, publicaciones y organismos diversos. En principio, el que escribe crítica literaria se dirige, simple y

<sup>14</sup> Sobre la crítica literaria, y otros aspectos de la dirección del gusto del lector, véase L. L. SCHÜCKING, *El gusto literario* (Col. Breviarios, No. 24), Fondo de Cultura Económica, México, 1950. (Hay ediciones posteriores).

sencillamente, al "lector anónimo", al lector común. Las revistas literarias, y las secciones especializadas de las revistas de interés general, proporcionan a este tipo de lector los juicios sobre las obras que se ofrecen en librería. Existe, claro está, una serie de publicaciones que se ostentan como crítica literaria, efímeras e intrascendentes, en las que se recogen meros comentarios superfluos, producto de lecturas rápidas e incompletas. No nos referimos a esto, sino a lo que merece en general el nombre de "crítica", como expresión que pretende ser juicio objetivo y valorativo de los elementos que intervienen en una obra, y que presentan una visión de ésta en tal forma que pueda considerarse estudiada desde los puntos de ataque más positivos para un conocimiento exacto —hasta donde sea posible— de todas y cada una de sus partes.

El tiempo se va encargando de colocar en su sitio este tipo de trabajos, así como a sus autores. Cuando el crítico logra establecerse una posición, es decir, cuando logra ser reconocido como tal por los lectores, y se atiende a sus juicios como a algo que debe ser conocido, leído y comentado, puede llegar un momento en que dichos juicios se conviertan en conductores de la opinión general y, en cierta medida, rectores del gusto. Los críticos se convierten así en dictaminadores, y a ellos toca decir si la novela o el libro que aparece en los escaparates de todas las librerías, como novedad editorial, es digno de considerarse como una auténtica obra literaria, y por lo mismo si merece el elogio o la censura. Numerosos lectores se rigen por estos juicios y se dejan conducir, en actitud pasiva, por los senderos que les marcan los críticos.

Mas si bien el crítico logra este importante papel, es conveniente distinguir entre varios tipos de críticos, y por lo mismo, los varios tipos de sociedades que los acogen. Desde un mirador puramente literario, casi podría decirse que por el crítico se puede identificar el tipo de sociedad que digiere sus juicios, o sea, a través de la actuación de quienes se ostentan como críticos, y de su producción, puede descubrirse el nivel que corresponde a una determinada sociedad frente a la literatura, y las posibilidades que representa como *consumidora* del producto literario auténtico. Para citar sólo dos casos, podemos recordar aquí a Edmund Wilson ejerciendo la crítica en Estados Unidos, y a Maurice Nadeau en Francia. En ellos encontramos al escritor que *profesionalmente* realiza su trabajo, es decir, se trata de críticos que verdaderamente se conducen con hondura y con conocimiento del terreno que pisan. El público que los lee sabe lo que puede encontrar en las obras de las que ellos se ocupan, no importando para el caso si se está o no de acuerdo con la crítica, sino sobre todo, y fundamentalmente, la actitud del que enjuicia a la literatura. Quizá, como afirmó en una ocasión un maestro de La Sorbonne, es más difícil la literatura sobre la literatura que la literatura sobre la vida.

No debe pues confundirse este tipo de crítico con el otro, por desgracia abundante, que por otra parte no es exclusivo de nuestros países sino que tam-

bién aparece en los ya citados, que cumple una función al parecer muy semejante a la de aquellos críticos, pero que en cierta medida es un advenedizo en las letras, y desde su débil posición pretende lanzar con la misma fuerza un material que de ningún modo puede asemejarse a aquél. El crítico, como quedó dicho al principio, debe cumplir ante todo una tarea pedagógica, y esto sólo puede lograrlo cuando cuenta con los elementos primordiales de toda tarea crítica: profundidad, objetividad, sensibilidad, juicio y conocimiento de la literatura en sus múltiples manifestaciones.

b) *Los premios literarios.* En nuestro tiempo, los premios literarios juegan ya un muy importante papel entre los medios de difusión de la literatura. El lector común, y aun el que puede considerarse muy por encima de éste, se dejan llevar por la corriente que brota de la entrega de los premios literarios. Para esta entrega, a su vez, se toma en cuenta la crítica como uno de los factores que entran en el juego. La naturaleza de estos premios es de lo más variada, y tienden a exaltar a autores en cierta medida ya consagrados, o bien desconocidos; otros hay que se dirigen sólo a autores jóvenes; algunos más a escritores, periodistas, etc. Sólo para citar los principales, podemos recordar aquí los Premios Nobel; Goncourt; Médicis; Femina; Pulitzer; Formentor; Nadal y otros muchos que prolongarían esta lista.

La obra literaria que obtiene el galardón de un premio se agota rápidamente en las librerías y sus ediciones se repiten, produciéndose en ocasiones ventas inusitadas. Así se han formado muchas figuras literarias, cuya obra posterior a un premio otorgado sigue viviendo a la sombra de éste. Cada año, el Premio Nobel produce un gran número de traducciones, pues al conocerse al triunfador, y sobre todo cuando se trata de figuras cuya obra no está muy difundida, como fue el caso de Salvatore Quasimodo o Ivo Andric en el mundo de lengua española, las casas editoriales se disputan la traducción de algunas de sus obras más importantes.

La obra tocada por un premio, pase lo que pase, tiene asegurado el éxito. Fue el caso de *Dios murió en el exilio*, del rumano Vintila Horia, que obtuvo en 1961 el Premio Goncourt. Al tomar el jurado esta decisión y darse a conocer al público, no faltó quien recordara la época en que Vintila Horia colaboró con los nazis, lo que fue suficiente para desatar una campaña en su contra que obligó al autor triunfante a rechazar el premio. La obra, a pesar de todo, o quizá gracias al escándalo, llegó a más lectores que si hubiera permanecido al margen de cualquier premio. Este es un ejemplo claro de cómo el lector se deja llevar por la publicidad y la propaganda, colaborando así al triunfo de una obra sin que medien juicios o elementos puramente literarios, como debiera ser.

c) *Las empresas editoriales.* Las casas editoriales, mediante múltiples proce-

dimientos, rigen el gusto de los lectores. En cierta medida, el lector se encuentra en sus manos, pues ellas son las que deciden cuál es la obra que debe publicarse y darse a conocer, y cuál debe postergarse. Para estas decisiones intervienen innumerables factores, la mayoría extraliterarios, entre los que aparece, siempre, el económico. El costo de la edición ha obstaculizado en más de una ocasión la aparición de una obra, y a la inversa, algún otro factor que se tome en cuenta por la casa editorial inclina a una decisión afirmativa que lanza un libro al mercado.

Hay obras y autores completamente olvidados que gracias a la intervención directa de una empresa editorial vuelven otra vez a manos de los lectores, y son puestos de moda mediante una inteligente campaña de difusión que corre a cargo de los propios departamentos de publicidad de la casa editora. Es claro que una empresa sería garantiza al lector, por este solo hecho, que la obra en cuestión es auténticamente algo valioso. De todas formas, la influencia no desaparece y se orienta al lector hacia determinada obra. El club del libro es, por otra parte, un procedimiento más con que cuenta la editorial para llegar directamente al lector. Éste, cada mes, se somete a la selección y sus lecturas muchas veces se limitan a los libros seleccionados por el club.

d) *La propaganda y la publicidad.* Participando de todas las formas anteriores, como medio o como vehículo, la propaganda y la publicidad son en una o en otra forma las acondicionadoras del gusto, y desde este punto de vista el lector es simplemente considerado como una masa que se puede guiar o inclinar hacia determinada obra o autor. A la inversa, el escritor mismo y sus obras son manejados por esta fuerza poderosa para hacerlo ascender o descender de la fama que se construye sobre estos modernos pilares. En consecuencia la literatura, en nuestro tiempo, se ve sometida a los vaivenes de la moda, pues no sólo se aplica ésta a ciertos autores o ciertos libros, sino que puede llegar a imponer hasta los asuntos y las formas de manejarlos. La crítica literaria y los premios, entre otros, son los medios que pueden utilizar las casas editoras mediante una publicidad dirigida para imponer un libro, exhumar un autor olvidado, o establecer como tipo en boga una cierta producción literaria.

De todo lo anterior se desprende que es fácil encontrar, en el campo literario, juicios aparentemente objetivos que valoran la obra, pero que en el fondo adolecen de alguna de las influencias extraliterarias que aquí se han mencionado. Cabe decir, no obstante, que en muchos casos —y todo auténtico lector sabría reconocerlos— el crítico literario y la casa editorial realizan cada uno su función con absoluta seriedad, aun dentro de todos estos mecanismos ya referidos. El valor de una obra literaria no está supeditado, para ser reconocido, al premio que pueda otorgársele, pero no es razón suficiente su

otorgamiento para dudar de la obra premiada, como alguien lo afirma en posición extrema. La literatura puede seguir surgiendo dentro de estas diversas formas de la publicidad y proporcionarnos obras auténticas y fundamentales.

### 3. INFLUENCIA DE LA LITERATURA EN LA SOCIEDAD

En el punto anterior se mencionó, sólo de paso, el problema de la influencia de la literatura en el lector. El fenómeno, que puede presentarse desde el momento en que se establece contacto con la literatura, queremos enfocarlo aquí en un plano más general, a través del lector, hasta la misma sociedad.

El caso de la influencia de la obra literaria en el lector no presenta problemas, pues es patente; la literatura misma nos proporciona el más grande ejemplo en Don Quijote, quien vio trastocada su vida por los libros de caballerías; en el pasado, el ejemplo clásico de la obra literaria que influye en forma determinante en el lector lo constituye el *Werther* de Goethe, cuya lectura causó más de un suicidio. Este tipo de influencias puede ser del tipo más variado, y en cada individuo hay quizá un libro que dejó su marca para siempre, y al que muchas veces se debe, para bien o para mal, un giro definitivo en sus vidas.

Este fenómeno es muy interesante, si se le considera en torno a la naturaleza de la literatura. Porque, dirigiendo nuestra atención a las huellas que la obra deja en el lector, podemos llegar a considerar la literatura, con vista a esos resultados trascendentales para el individuo, como un hacer humano en el que se pueden alcanzar, mediante un lenguaje que no es científico, ni puramente conceptual, respuestas a problemas fundamentales que atañen a la existencia misma, que quizá no llegan a plantearse conscientemente, y de los cuales no se tiene a veces una idea exacta y clara de su naturaleza, pero que son parte viva de la vida del hombre. Puede ocurrir también que estas respuestas tampoco emerjan a la superficie con una nitidez que permita reconocerlas e identificarlas, pero ahí están, y repercuten en el individuo, encuentran en él resonancias y empujan hacia un determinado derrotero. ¿En cuántas ocasiones una novela, un poema o un drama, alcanzan a iluminar zonas de nuestra existencia que nosotros mismos desconocíamos y ante las cuales nunca nos detuvimos para conocerlas y analizarlas? Por la obra literaria podemos alcanzar —y en esto nos guiamos por las teorías de R. C. Collingwood sobre el arte— el conocimiento de la naturaleza de algunos aspectos de nuestro mundo emocional. Así puede explicarse la repercusión que puede llegar a tener la li-

teratura en el individuo, cambiando en ocasiones, definitivamente, su rumbo y su visión del mundo.

Si esto ocurre en el individuo, en proporciones tales que pueda afirmarse una influencia determinante en su vida, ¿podemos trasladar la misma situación al plano social?, es decir, ¿una sociedad puede recibir influencias de la literatura tal y como sucede con el individuo? Para poder acercarnos a una posible respuesta sobre este asunto, nos ocuparemos de aspectos diversos del mismo problema:

a) *El carácter de la obra.* Si realmente se presenta la influencia de la literatura en la sociedad, esto se deberá sobre todo al carácter de la obra, a sus condiciones intrínsecas, a la especial visión del mundo que nos proporcione, lo que nos acerca al género literario, es decir, a la actitud que asume la creación literaria para resolver en un cierto lenguaje, en una cierta forma, los contenidos que provienen de la vida misma. Desde el punto de vista del problema que aquí se está planteando, es de esperarse que tenga socialmente más repercusión una obra dramática que una lírica, por el simple hecho de que aquélla está más abierta, y es más propicia, a la resonancia colectiva por su naturaleza misma, mientras que ésta se inclina al diálogo callado de mundos interiores. Y más aún que la dramática, la obra del género épico, particularmente la novela, puede alcanzar con más amplitud estas dimensiones sociales. Pero aunque esto puede aceptarse, tampoco puede negarse, sin embargo, la posibilidad de que la obra lírica, la poesía, influya también socialmente, sobre todo cuando se manifiesta atendiendo a visiones, sentimientos o concepciones que van más allá de lo meramente individual.

Dicho lo anterior, se impone la distinción de dos diversos tipos de posibles influencias de la literatura en la sociedad. Veamos por separado cada una de ellas.

b) *Influencias que modifiquen la estructura de una sociedad.* Difícilmente podría darse una respuesta afirmativa. La ficción literaria no transita los caminos de la teoría, el juicio crítico estricto, el concepto o la idea. Por otra parte, quizá no se pudiera encontrar una obra literaria que pretendiera apuntar directamente hacia una transformación de la estructura de la sociedad. Si hubiera una obra en la que se reunieran tales condiciones, por ello mismo dejaría de ser literaria.<sup>15</sup> La economía, las formas políticas, los estratos de

<sup>15</sup> Véase FORTINI, *El movimiento surrealista*, traducción de Carlos Gerhard, (Manuales Uthea), No. 123/123a, Uthea, México, 1962. En este libro se estudian, entre otros aspectos, el de la pretendida transformación de la sociedad por el surrealismo, que "parte de una voluntad de destrucción y de negación, pero desemboca en la producción de objetos —textos, cuadros, filmes, etc.—" (p. 30). Más adelante, dice Fortini: "El surrealismo aparece así suspendido entre una negación que, si se llevara a

una sociedad, no se trastocan ni pueden trastocarse por ninguna obra literaria, vale decir, por la literatura. Hay sin embargo obras en las que late y palpita el deseo de la modificación social, de la revolución; obras en las que se narran situaciones, se dibujan y trazan las condiciones de un momento y de un lugar, ofreciéndose soluciones para todo ello, pero estas obras, por sí solas, no alcanzan ni pueden tener la repercusión que se prevé o analiza en sus páginas.

e) *Influencias que modifiquen el gusto, la sensibilidad, la concepción o el reconocimiento de ciertos valores en una sociedad.* Este tipo de influencia sí se presenta. La obra literaria de un autor, de un grupo o de una generación, pueden lograr modificar el gusto de los lectores de su tiempo, pueden lograr que su sensibilidad perciba lo que antes se desconocía, o bien que se acepte lo que antes se rechazaba. El siglo XX ha presenciado numerosos *ismos*, y los grupos literarios de vanguardia han estremecido y desconcertado a sus contemporáneos, propiciando la aceptación de lo nuevo y abriendo las posibilidades a la introducción de la nueva literatura.

La obra literaria puede imponer, si no a la generación de sus contemporáneos, sí a la inmediata posterior, valores que anteriormente nunca se admitieron. Incluso puede ocurrir que todo esto se introduzca tan fuertemente en una sociedad, que actitudes literarias posteriores chocan contra esta imposición general sobre el gusto, que no admite renovaciones.

Hay otro aspecto, quizá mucho más importante, en el que también puede influir socialmente la obra literaria: no ya sobre el gusto o la sensibilidad, sino sobre otro tipo de concepciones que entrañan valoraciones que podría decirse ponen íntegramente en juego a la persona. Situaciones en las que operan juicios de justicia o injusticia, verdad o engaño, es decir, aquello en lo que ya no se trata sólo de formas o realizaciones literarias o estéticas, sino más bien de una concepción del mundo que envuelve al individuo, a la sociedad, al género humano, su condición histórica y temporal, su pasado de aciertos o errores y un presente precario e inseguro.

Pero aquí, quizá para llegar a estas concepciones, el hombre ha unido la literatura a otras manifestaciones humanas, y probablemente estos grandes giros que pueden operarse en el individuo —y la sociedad— se deben más bien a todo un trasfondo cultural, del que la literatura sólo es una parte.

sus consecuencias extremas, conduciría a la afasia, al silencio o al suicidio; y constituye un intento de superar la negación que, o llevaba absolutamente fuera de los términos del surrealismo, o se esfumaba en el idilio", p. 39.