

EL ANALISIS SOCIAL DE LA LITERATURA: POSIBILIDADES Y LIMITACIONES

CÉSAR GRAÑA*

LA primera consigna de todo análisis social de la literatura es fácil de formular: tal análisis debe seguir la dirección y aceptar los problemas creados por el cambiante contenido e intención social de la literatura misma. A veces los sentimientos y el pensar social de un escritor están abiertamente a la vista. A veces no lo están y es necesario despojarlos del velo; entresacarlos. Cierta literatura es un reportaje imaginario de lo real, lo "factual", reconstruido simbólicamente y concretamente a través de las peculiaridades de lenguaje, la manera, la actitud, la "atmósfera". En otros casos la literatura es en sí "sociológica", su meta es "objetiva"; el poner al descubierto fuerzas sociales y económicas y la forma en que ellas "dirigen" las acciones de los individuos. Cierta literatura es propaganda social. Otra, aunque menosprecia todo significado social en forma deliberada y aun manierística, revela en el perfil y la trama de sus rechazos, en sus quejas y en sus disgustos, el testimonio de lo que el autor siente que debe o no debe a la sociedad, o la sociedad a él.

El reconocer estas alternativas y el sutil lazo que frecuentemente existe entre ellas debería ser suficiente para apaciguar el miedo de que el análisis social inevitablemente someta la literatura a las mismas burdas medidas y al mismo tosco manoseo. La solución de este presunto conflicto entre el arte y el método sociológico es, me parece, simple y nada dramático. En primer lugar, no debe tomarse como artículo de fe que el crítico sociológico sea siempre incapaz de todo gusto artístico y —quién sabe— de cierta sabiduría literaria. Pero aun suponiendo que ese fuera el caso, el hecho es que los sociólogos no son jueces estéticos ni tienen que serlo. Primero, y afortunadamente, porque el arte con intención social demasiado explícita es frecuentemente mal arte. Y segundo porque el análisis social como tal no constituye una explicación de nuestro sentido del mérito artístico. W. H. Auden

* Profesor de Ciencias Sociales en la Universidad de Chicago.

ha dicho que la historia social podrá explicar porqué la poesía de Shakespeare es diferente de la de Browning, pero no porqué es mejor.

Sin embargo, y a pesar del clamor que esto sea capaz de suscitar, el crítico sociológico debe considerar el estilo, porque el estilo, "bueno" o "malo", puede en sí resonar con algunos de los rasgos más esenciales de la visión social de un autor. Por ejemplo, una de las cosas más Kafkaescas en las novelas de Kafka es el uso de ciertos efectos teatrales de escenario. Hay siempre un iluminado pobre en estos libros, que hace difícil conocer la edad, la identidad o la apariencia de una persona hasta que uno se pone muy cerca de ella. Y hay unas resbalosas transformaciones del lenguaje que van del sentido a un sin-sentido cada vez más ofuscante y atormentador. En *El Proceso*, K, el acusado puede al principio comprender las palabras del Juez. Después de algunos momentos esto empieza a costar cierto esfuerzo. Por último la recitación de acusaciones del magistrado empieza a llegar a los oídos de K en escalantes, resonantes pero distorsionadas ráfagas de sonido mientras que K, de pie en la sala (aunque no es claro *en qué parte* de ella), escucha humilde y mistificado.¹ En *El Castillo* la novela comienza con la llegada del protagonista a una aldea cerca de un castillo al cual este personaje (otra vez sin nombre) ha sido llamado para ciertos desconocidos propósitos. Intenta él comunicarse con las autoridades (desconocidas, naturalmente) del castillo por medio del teléfono, pero estos intentos de comunicación siempre se disuelven porque, o las conexiones telefónicas son cortadas, o las voces se entreveran, o quién sabe qué personaje de importancia al otro extremo del cable sufre un ataque de incoherente petulancia.² Ambos recursos, luz y sonido, son, en efecto necesarios para la creación del mundo de Kafka en el que cada acto y cada hecho van a la deriva en medio de enormes ambivalencias, ecos e incompletos atisbos.

La decisión de Stendhal de escribir, como él dijo, "instantáneamente", para evitar la falsa solemnidad o una unidad literaria o estética que no correspondieran a los hechos, es también parte de su manera de entender la realidad social. El estilo es aquí inseparable de la ideología, una ideología que se origina en ciertas lecturas filosóficas, en ciertas experiencias sociales y en la admiración por ciertas figuras históricas como Napoleón Bonaparte. Hablando de Napoleón en su *Historia de la Restauración*, el poeta e historiador Lamartine lo condena por su corrupción del nacionalismo francés, por su explotación de lo mejor en las pasiones públicas de su tiempo. Nada bueno tiene que

¹ Franz Kafka, *The Trial*, traducido por Edwin and Willa Muir (New York: Alfred A. Knopf, 1941).

² Franz Kafka, *The Castle*, con una Introducción por Thomas Mann (New York: Alfred A. Knopf, 1944).

decir sobre Bonaparte, ni como gobernante ni como hombre. Pero sí como escritor porque, dice Lamartine, la prosa Bonapartista era absolutamente fiel a la experiencia, al anverso, por decirlo así, de los hechos mismos, el registro verbal del punto de contacto entre el actor y sus circunstancias; y esto hacía de Bonaparte el más grande "reportero" de las acciones humanas desde Maquiavelo.³ Que Lamartine elogiara tan altamente a Napoleón, y que Stendhal lo admirara por encima de todo otro hombre, no son en forma alguna coincidencias. Porque la visión que Stendhal tiene de la sociedad como un campo de batalla, y de la etiqueta social como una forma de estrategia, sólo pueden describirse como Bonapartismo sociológico. No debe sorprender, por lo tanto, que el estilo de Stendhal fuera visto por André Gide como el Napoleónico por Lamartine. Escribe Gide:

En Stendhal una oración nunca evoca la precedente o es producida por ella. Cada una está situada perpendicularmente a un hecho o una idea.⁴

Que la literatura es un reflejo de la sociedad (la expresión, dígame de paso, pertenece al Conde de Bonald, filósofo conservador y ortodoxamente católico, no a un insidioso sociólogo moderno empeñado en darle una denominación colectiva a todo) es algo que hoy se da por descontado, y aunque los sociólogos como gremio podrán expresar su regocijo en tal afirmación, ella no va muy lejos, porque en realidad sólo quiere decir que los libros no caen del empíreo. Los problemas de la sociología de la literatura ocurren, en efecto, al nivel más decisivo y primordial porque surgen del carácter mismo del documento literario, de lo que se presume en la literatura como testimonio social, y de la falta de precisión o el exceso de generalización en el concepto mismo de lo social. Las obras de imaginación formal, esto es, el arte y la literatura, son diferentes de la disquisición filosófica, de la doctrina económica, de los documentos políticos, y de las observaciones de los psicólogos, antropólogos y sociólogos, en ser los únicos productos de la mente creadores en el sentido literal. Cuyo producto es traer a la realidad otra realidad, una presencia y una experiencia concretas, un mundo como la vida misma. Pero es precisamente esa intención de las artes y, más paradójicamente aún, su éxito como actos de expresión lo que hacen de su análisis un constante juego de azar intelectual. Nuestra necesidad humana de aprehender la realidad como algo visto y tocado conspira

³ Alphonse de Lamartine, *The History of the Restoration of the Monarchy in France* (New York: Harper and Brothers, 1851). Cuatro volúmenes I, p. 247.

⁴ André Gide, *The Counterfeiters with the Journal of the Counterfeiters* (New York: Alfred A. Knopf, 1959), p. 382.

muy fácilmente con el poder convincente de la literatura para hacernos poner demasiada fe en ella como índice de la experiencia social. La vida como ocurrencia, como noticia, es algo más incierto, más "indiferente". La mayoría de las gentes no da a sus vidas ni a sus palabras la resonancia y memorable articulación que los artistas dan a las de sus creaciones y, curiosamente, por esto tendemos a atribuir más capacidad para descubrir y abrazar la "verdad" humana al artista que al común de las gentes. A conceder al mismo y mero hecho de articulación y comunicación el título de realidad.

Pero, suponiendo que la literatura refleje, en efecto, lo social, quedan aún dos problemas por elucidar. Primero, ¿qué es "lo social"? Y, segundo, ¿refleja la literatura lo social como tal? A lo primero se puede responder que, en cierto modo, lo social es todo. Fue también de Bonald quien dijo que los padres (en el sentido genérico de los antecesores sociales) enseñaban, no sólo a hablar y a pensar, sino, lo que es más, a sentir. Sin embargo esto define poco por definir mucho. No hay duda de que contemplando un dado documento literario uno puede distinguir en él entre sus rasgos literarios y sus rasgos sociales. Por ejemplo, el pasaje inicial del *Quijote*, "En un lugar de la Mancha, etc. . .", no pierde nunca (a pesar de ser usado como eterna muletilla de pseudo-ilustración literaria) su fuerza iniciadora del tono artístico del libro. Y es ese su principal mérito y función. Desde luego que el caso no es puro, en el sentido lógico o sociológico. Hay en él sugerencias sociales: la pobreza del hidalgo, su penosa adherencia a lo que los sociólogos llamarían el "estilo cultural" de la aristocracia feudal; lanzas, perros, cacerías. Pero la intención simbólica de esta figura aparece allí, en mi opinión, en una forma todavía tenue, dominada, casi escondida por el brillante andamiaje de la apertura cervantina. Compárese, por ejemplo, con este otro, que ocurre en el capítulo cuarto del primer tomo cuando el hidalgo se encuentra con un grupo de mercaderes toledanos camino de Murcia a comprar seda. Puesto en mitad de camino, afirmando estribos y lanza, don Quijote desafía a los viajeros a que "confiesen" que no hay en el mundo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, Dulcinea del Toboso. La reacción de los viajeros frente al aparatoso disparate de esta presencia y petición es de una tolerancia y cordura impecables. ¿Quién es esta señora? ¿Podría mostrar don Quijote alguna prueba de ello, un retrato "aunque sea en tamaño como un grano de trigo". Pero ello no hace sino desatar la injuriada indignación del hidalgo. "Si os lo mostrara", replica él, "qué hiciera de vosotros en confesar una verdad tan notoria?" La importancia está en que "*sin verla* (el énfasis es mío) lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois

en batalla, gente descomunal y soberbia". El gravamen "ideológico" de este intercambio, lo que es moralmente decisivo para don Quijote, es claro. La palabra de un caballero es *en sí misma* la prueba de su propia verdad. Don Quijote sólo puede ser absurdo con esa particular calidad quijotesca de lo absurdo, si se mantiene fiel a lo que podría llamarse la imagen socio-espiritual del feudalismo.⁵

Sin embargo, ni los teóricos de la literatura ni los de la cultura nos dejan escapar tan fácilmente por este modesto y específico camino. Me refiero aquí a ciertos hombres "de letras y pensadores históricos y sociales que suponen que la literatura puede, en efecto, reflejar la totalidad del universo cultural. Goethe consideraba a Shakespeare como un ojo que todo lo veía, del que nada se ocultaba, y a través del cual desfilaba "la historia del mundo pasando por el hilo invisible del tiempo".⁶ Shakespeare mismo parece haber compartido de esa opinión cuando dice en *Hamlet* que las obras teatrales son "las breves y abstractas crónicas de un tiempo".⁷ Hay en esto dos deslumbrantes peligros. De un lado se concibe la mente del hombre literario como un punto de coincidencia prismática de toda la realidad con un poder genuinamente sobrehumano de síntesis. Del otro se cae en la tentación de una falacia que yo llamaría la "falacia antropológica". No quiero decir con este término que ella sea la exclusiva criatura de los antropólogos o de escritores influenciados por los antropólogos. Al contrario, se encuentran entre sus exponentes filósofos e historiadores sin interés por la antropología o sin conocimiento de ella. En el caso de Ruth Benedict, por ejemplo, fue ella, la antropóloga, la que adoptó los conceptos nietzscheanos de fáustico y apolónico (también incorporados a la obra de Spengler) para describir ciertas culturas indias norteamericanas.⁸ Por cierto que tales conceptos, por lo decisivo y genérico de su perfil, son más aplicables a sociedades primitivas inmersas como son en una densa y entretrejida homogeneidad de valores, y no digo yo que haya algo escandaloso en la comparación entre "altos" conceptos filosóficos y lo primitivo, porque eso podría ser producto del snobismo y de la ignorancia. La sociología y la antropología han mostrado el carácter "primitivo" de algunas de las manifestaciones máspreciadas de la sociedad moderna, y la inesperada complejidad y sutileza de ciertas expresiones de la vida de tribu. En *La Teoría de las Clases Ociosas* Thorstein Veblen analizó el carácter ceremonial suntuario y la distancia aristocrática que envolvían ciertas prácticas de nuestra

⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Tomo I, capítulo IV.

⁶ Citada en: Arnold Bergstrasser, *Goethe's Image of Man and Society* (Chicago: Henry Regnery and Company, 1949).

⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Escena II.

⁸ Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, con una Introducción por Frank Boas y un Prefacio por Margaret Mead (Nueva York: Mentor Books, 1959).

sociedad, como el cultivo de las lenguas clásicas, el prestigio del conocimiento teórico y el perfeccionamiento de la etiqueta social.⁹ Y en *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, Bronislaw Malinowski demostró la desconcertante trama del intercambio económico entre los melanesios.¹⁰

Lo que caracteriza esencialmente a la "falacia antropológica" es el imaginar que toda cultura es un nudo biológico-sicológico, un organismo cerrado en el que todas las manifestaciones son facetas expresivas de la misma entidad. Leyendo historiadores como Spengler, por ejemplo, uno tiene la impresión de que la historia de un pueblo es la danza a través del tiempo de un gigantesco organismo, danza en la que cada evento cultural es un "gesto" que revela un detalle simbólico del total o inmenso ocurrir.¹¹ Debe notarse, de paso, que tal concepto y la retórica que lo acompaña, pueden ser grandemente atractivos y hasta intoxicantes para el historiador literario debido a que este estilo histórico concede extraordinaria importancia a las expresiones estéticas. Las obras de arte, dice Hippolite Taine, son documentos porque son monumentos.¹² Claro está que esta afirmación tiene sentido sólo si se presume que las obras de arte, incluso la literatura, sean capaces de sintetizar el contenido total de la cultura (que, obviamente, es lo que para Taine constituye su "monumentalidad"). Pero es claro también que esto depende de concebir la cultura misma como un objeto totalmente organizado y rematado. Y que tal cosa se suponga quiere decir que la "falacia antropológica" da lugar a otra que podría llamarse la "falacia estética", esa ingeniosa, vasta y a veces impresionante simplificación artística que mira a la cultura como una "composición", que nos la presenta "posada", como una gran procesión de valores, como una panoplia o como un *tableau* de elementos simétricamente arreglados.

Debo confesar que aunque tal estilo teórico resuena con el tono de una gran empresa de síntesis intelectual, él lleva inevitablemente a lo rapsódico y a lo inefable. Y debo confesar también que no creo que el rapsodismo o la inefabilidad sean necesarios para el análisis sistemático o sutil de la cultura humana. Por una parte tienden a conferir al artista un carácter profético o visionario que es esencialmente mitológico, por más adulator que sea del orgullo intelectual. Y por otra tienden a ver la cultura en una forma antropomórfica, con un antro-

⁹ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (New York: Modern Library, 1934).

¹⁰ Bronislaw Malinowski, *The Argonauts of the Western Pacific* (London: G. Routledge and Sons, 1922).

¹¹ Véase, por ejemplo, Oswald Spengler, *The Decline of the West* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1946), capítulos II y III.

¹² Cf. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt Brace and Co., 1956), p. 83.

pomorfismo quizás más riguroso, más inexorable que el que se pueda aplicar al individuo auténtico, a la persona biológica cotidiana. Porque en ésta se presumen, se esperan y se permiten ambivalencias, dudas, divagaciones, contrasentidos. Pero el irrestricto organicismo cultural del que hablo aplica a la cultura la teoría del alma personal en su forma más absoluta. O la cultura es de una pieza o no es nada. O irradia una totalidad central o su cuerpo material está vacío. Y si no se siente y se contempla la presencia y el pulso de esa entidad interna en cada aspecto de la vida, se presume que ella se nos esconde, se embosca, se nos niega. Cómo sorprenderse del extraordinario desasosiego a que esto lleva. De la constante búsqueda del secreto, del constante esperar lo deseado, del constante mirar tras los telones para ver si ya está por llegar al escenario.

No digo yo que no puedan ocurrir en una cultura disrupciones, o desastres, o desarrollos que sean incompatibles con algunos de sus aspectos fundamentales. Sólo quiero decir que quizá no es justo exigir de una sociedad en total la coherencia de estilo, el balance de estructura, la vivacidad de perfil, la dramática viñeta, la orquestación, que nosotros preferimos. Spengler nos dice que existe una conexión entre la teoría del cálculo y el principio dinástico de la monarquía Borbona, entre la perspectiva espacial de la pintura occidental y la conquista del espacio por el ferrocarril y el teléfono. Supongamos que así sea, aunque yo tengo mis dudas (vemos hoy que la conquista del espacio continúa cada vez más intensamente pero que la perspectiva en la pintura ha sido casi totalmente destruida) —esto no puede negar el hecho de que estas creaciones no son, como lo sugiere Spengler, el producto de una cultura, sino la invención de una élite. Tomemos otro ejemplo, ya rutinario en la historia de la civilización occidental, el Renacimiento. Generaciones de estudiantes han aprendido a mirar esta época como un fenómeno que corta a través de toda la fábrica espiritual y humana de la sociedad Europea, y tal concepto encontró su gran monumento en el famoso libro de Jakob Burckhardt.¹³ ¿Pero puede atribuirse la ambición y la autoproclamada libertad intelectual de Pico della Mirándola o la capacidad para la curiosidad subjetiva interna de Petrarca, al tejedor de lana florentino, al campesino Napolitano? El famoso ensayo de Burckhardt no es, como ya se ha dicho (y yo simplemente repito) una descripción de la civilización *Italiana* del Renacimiento, sino del clima psicológico y los intereses filosóficos, estéticos y políticos de las clases dirigentes urbanas. Y ni aun en este estrecho sentido encuéntrase unanimidad. ¿Cómo puede armonizarse,

¹³ Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (London: Phaidon Press, Ltd., 1951).

por ejemplo, la ordenada intelectualidad de Rafael con la deslumbradora brutalidad política de su época?

No mantengo yo que las culturas nacionales no puedan tener carácter reconocible, que no exista el impacto de peculiares tradiciones religiosas, que la gente no obedezca inconscientemente ciertas predilecciones. Lo que sí mantengo es que es más realista mirar a la continuidad de una cultura no en forma *inmanente* sino *sequente*. Lo primero tiene un carácter hierático. Tiende a mirar a la cultura como el desarrollo como el *desenvolvimiento* de una sustancia primordial y absolutamente original. Original en sus dos sentidos. El de peculiaridad, y el de haber existido íntegra (si bien en muchos de sus aspectos, latente) desde los principios. Esta concepción reconoce como legítimo acontecer histórico sólo aquel que confirma, reafirma, reitera la visión del carácter original de la cultura, y se inclina a mirar lo que parece desobedecer a esta consonancia como marginal o espúriamente aditivo. Lo que llamo el sentido *sequente* de la continuidad cultural concibe la posibilidad de que la historia de una sociedad sea la historia de una serie de episodios de síntesis cultural. Que cada uno de esos episodios llegue a su propia integración de elementos, a una armonía o por lo menos a una convivencia que pueda transmitirse al futuro como matriz para una nueva síntesis o un nuevo *modus vivendi*. El vivir la originalidad como un destino inexorable me parece que es demasiado pedir de toda una sociedad. El esperar que una cultura, en su conjunto, pueda, digámoslo así, dar el dó de pecho, me parece ilusorio.

Otra debilidad, de las teorías culturales excesivamente panorámicas es el no reconocer ciertas concretas, palpables divisiones psicológicas y de conducta dentro de un cuerpo social. Podrá haber *algo* Francés que una al Marsellés y al Normando, al estibador y al mandarín intelectual (nótese sin embargo, qué difícil es decir lo que ello sería), pero es indiscutible que en Francia, como en cualquiera otra sociedad diversificada, hay un vacío que separa lo rural de lo urbano, lo popular de lo mesocrático y lo aristocrático, lo ordinario y lo "decente" de lo criminal y lo bohemio. Todo es conocido, platitudinario, pero lo menciono como apertura a una discusión inevitable en nuestro día: el marxismo y el análisis de la literatura a través de las clases sociales.

Cualesquiera que sean las virtudes del marxismo como teoría social, su utilidad como instrumento de crítica literaria me parece muy problemática. Mucho se ha hablado del marxismo simplista, mecánico, y casi siempre atribuyéndolo a los seguidores y no a los maestros. Pero el hecho es que uno de los ejemplos más primitivos del monismo Marxista se encuentra en las referencias que hace Marx a la cultura griega en su *Crítica de la Economía Política*. Compara Marx el conocimiento que tenían los griegos de la técnica y de la estructura económica con

la de los modernos en los días de los grandes hornos y la bolsa de Londres. Era posible en la época clásica pensar en el comercio en forma mitológica a través del mensajero Hermes o en Vulcano como el gran forjador. Y esta deleitosa simpleza es lo que caracteriza a la civilización griega en general. El encanto de Grecia, según Marx, es el encanto de una risueña e inocente infancia.¹⁴ Con todo su profesado y "duro" realismo, Marx podía ser, pues, sentimental, vulgar e inocente, y sólo puede explicarse estas afirmaciones por un snobismo tecnológico y urbano que le hizo cantar el telégrafo, menospreciar las catedrales góticas y despreciar "la idiotez de la vida rural" en *El Manifiesto Comunista*.¹⁵ Porque pregúntese qué será lo risueño de Eurípides, o lo inocente de Aristóteles, para no hablar de Zenón, inventor de la dialéctica.

Por otra parte, aunque la observación es del mismo Engels, no explica el marxismo por qué escritores tan conservadores como Balzac pudieran ser los críticos más implacables de la aristocracia y la burguesía¹⁶ mientras que escritores que no pertenecían al proletariado pudieran constituir su "vanguardia", conociendo, mejor que el proletariado mismo las condiciones sociales que lo rodeaban, y dilucidando la "línea de marcha histórica" que éste estaba destinado a seguir. La respuesta al segundo de estos problemas es que el concepto marxista del "pensamiento proletario" es semejante en ciertos rasgos generales al concepto Rousseauiano de la "voluntad general". No se refiere ésta a una manifestación mayoritaria de la opinión popular, sino a una visión "correcta" de las necesidades de la sociedad. Asimismo, el pensamiento "proletario" no es una recopilación de lo que los trabajadores puedan alojar en sus cabezas, sino un dictamen ideológico del papel histórico de esta clase en la evolución social. Es este, en realidad, el argumento marxista que legitima la posición especial más aún, privilegiada del intelectual en la revolución social.

Hay en Marx, en efecto, no una sino tres versiones de la vida intelectual y literaria. La primera, que puede llamarse ortodoxa, propone que las relaciones de clase empujan la mente en forma necesaria hacia una cierta posición ideológica representativa de los intereses de esa clase. Pero, como en el caso de Balzac y, por cierto, en el caso del proletariado cuya inhabilidad para desarrollar una ideología correspondiente a su situación histórica y social Marx habría de reconocer, esta versión tiene desviaciones inexplicables. La segunda mantiene que

¹⁴ Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (Chicago: Charles H. Kerr & Co., 1904), pp. 310-312.

¹⁵ Karl Marx, *The Communist Manifesto*, editado por Samuel Beer (New York: Appleton-Century Croft, Inc., 1955).

¹⁶ Karl Marx et Frederic Engels, *Sur la Littérature l'Art*, traducida por Jean Freville (París: Editions Sociales Internationales, 1936), pp. 147 y siguientes.

es posible apropiarse en forma *puramente mental* los valores de ciertas clases sin pertenecer a ellas, como los "sirvientes intelectuales" de la pequeña burguesía descritos en *El Dieciocho Brumario*,¹⁷ que, sin ser mercaderes ni tenderos, pueden reproducir "en sus cabezas" los sentimientos de clase de estos. La tercera, contenida en la teoría del *Manifiesto Comunista* sobre la "vanguardia del proletariado",¹⁸ sugiere claramente que una determinada clase es el estímulo, casi se puede decir el pretexto, de cierto modo de pensar histórico. En 1872, confrontado con los incurables apetitos burgueses de la clase industrial "más avanzada" de Europa, la inglesa, Marx concluyó que el proletariado no habría de ser "el instrumento" sino "la palanca" de la revolución. El papel de instrumento, naturalmente, habría de corresponder a la élite revolucionaria del Partido Comunista.¹⁹

El marxismo hubiera ido más allá de su interpretación de la función intelectual si hubiera podido reconciliar estas tres teorías. Porque no es que la clase como realidad no exista, ni que el escritor no esté relacionado con ella, sino que Marx no llega a reconocer ni a formular claramente el hecho de que el escritor no es tanto el instrumento de una ideología como el conjurador de ella. Es él quien usa las realidades objetivas de clase, recoge la conducta real y cotidiana de esa clase, selecciona las sugerencias que ésta ofrece como estilo de vida, y les da remate psicológico y estético. En este sentido el escritor es más papista que el Papa, más proletario que el proletario, más aristocrático que el aristócrata. Es en los clásicos dramáticos franceses donde se encuentra el catálogo moral del príncipe cortesano. En los trovadores, los romances de caballería y más tarde en la tragicomedia de Cervantes, el de la nobleza feudal.

Una advertencia más a este respecto. Durante siglos la literatura europea descansó sobre las estrechas bases del patronazgo aristocrático. Sin embargo, aunque las creaciones literarias de este período tienen una discernible relación con ese origen, ella no es, ni con mucho, un sello manifiesto o una dependencia simplista. La mano del favor aristocrático no convirtió toda la literatura en una serie de gestos de adulación de clase. Algunos escritores miraron a los príncipes y a los nobles como criaturas con una capacidad para la preocupación moral que iba inmensurablemente más allá de los poderes espirituales del común de los humanos: a los grandes hombres, grandes deberes y grandes triste-

¹⁷ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Chicago: Charles H. Kerr of Co., 1913), p. 53.

¹⁸ Marx, *Communist Manifesto*, Part, II.

¹⁹ Harold Rosenberg, "The Proletarian Pathos", *The Kenyon Review* (Otoño: 1949). Flaubert, contemplando el mismo fenómeno llegó a un veredicto más cínico, más brutal, pero quizás más profético. La verdadera revolución de nuestro tiempo, dice en una de sus cartas, es la elevación de la clase trabajadora al nivel de idiotez de la clase media.

zas. Pero otros se dedicaron a esa formalizada sentimentalización del juego del amor que proveyó tan gran parte de las lecturas de los salones distinguidos. Como lo vio de Tocqueville, en una muestra más de su don de penetración ideológica, el rasgo esencial de la literatura aristocrática fue algo más general: el reflejar la forma en que cierta atmósfera hizo posible estilos particulares de gusto y de imaginación por medio del maridaje entre el poder social tradicional y la dedicación artística. Uno de estos gustos fue la cuidadosa regulación del estilo por un público con suficiente "ocio" para nutrir y cuidar la perfección estética. Otro fue el promover lo que de Tocqueville llama, en un sentido especial, lo poético, esto es, la sugerencia de cosas maravillosas y remotas que fluye de dos características sociales de la aristocracia: la inescrutable reverencia por el pasado, y la impresionante distancia personal y espiritual mantenida por el propio aristócrata.¹²⁰

Ahora bien, si una dada situación social es capaz de abrazar armónicamente más de una manifestación intelectual, debemos recordar también que el carácter representativo de un artista puede ser real cualesquiera que sean las peculiaridades de su enlace con las circunstancias sociales. Los artistas y los escritores no siempre han tenido una amable relación con los mundos en que han vivido. Quizás la hayan tenido raramente. Pero la amargura intelectual varía en significado psicológico y sociológico. La irritabilidad y el espíritu sombrío del hombre de letras europeo desde el siglo XIX se ha dirigido a toda la sociedad o a alguna fuerza dominante en ella, quiera que ello signifique la democracia, la vulgaridad, la industrialización o la burguesía. En gran parte este es un caso especial. Otros hombres y otros períodos ofrecen un cuadro más complejo de la relación entre los valores personales y sociales. Corneille, por ejemplo, fue un abogado de provincia y un cortesano a la fuerza, en una época que a veces hizo de la elegancia el sinónimo de las letras. Racine, al contrario, fue un bien remunerado favorito real, adepto a la manera palaciega, y ocupante de numerosas y distinguidas sinecuras. Ambos tuvieron dificultades públicas que contrastan irónicamente con sus divergentes temperamentos. Corneille fue obligado a someter su obra maestra, *El Cid*, al escrutinio de la Academia Francesa, una colección semi-oficial de potentados intelectuales cuya competencia y motivos él sospechaba. Racine, a pesar de todo su tráfico cortesano, pudo a veces incurrir en el descontento de Luis XIV. Pero ninguno de estos incómodos episodios llevó a Racine o a Corneille a revisar sus ideas sociales o a lanzarse contra el orden social de su tiempo. Menos aún fue ello causa de que renun-

¹²⁰ Alexis de Tocqueville, *Democracy in America* (New York: Alfred A. Knopf, 1945). Dos volúmenes. II, pp. 71 y siguientes.

ciarán a los favores reales y aristocráticos, los que continuaron recibiendo muy agradecidamente, hasta el final de sus días.

Pero la consideración social de la literatura en este momento no puede escapar al problema más obsesivo de la literatura moderna, que no es el de la función y relaciones sociales del escritor, sino el de su disociación, de su proclamada enajenación. En un reciente ensayo sobre el lugar del intelectual en los Estados Unidos el crítico Marcus Cunliffe se pregunta mientras escribe si no estará contribuyendo un ejemplar más del fenómeno literario que él llama *El Artículo*. Dice Cunliffe:

Me es posible imaginar que cualquier escritor occidental en los últimos treinta años haya publicado *El Artículo* en veinte o más revistas, bajo una docena de títulos, con o sin el calificativo de *Americano* que aparece en el mío. "El Papel/Problema/Tragedia/Aislamiento del Individuo/Intelectual/Poeta/Artista". Todas estas alternativas son posibles, con apropiadas alteraciones.²¹

Pero en verdad, tanto *El Artículo* como *El Problema* tienen una historia más larga. Los desterrados, los "outsiders", los hombres marginales y aun "invisibles" de la literatura moderna* han sido endémicos en la cultura occidental, no por treinta años, sino por ciento treinta años.

Escucha uno muchas veces que las congojas de la soledad literaria ya están presentes en Shakespeare, en Dante o en Sócrates. Pero esto puede decirse sólo si uno pone de lado el contenido social de las diferentes formas de aislamiento y sus sufrimientos. Si es verdad que Hamlet está solo, él vive en un mundo de padres y madres, de reyes y príncipes, y sus pasiones y deberes. Hamlet no está en contra del principio paterno o dinástico. Al contrario, su ira es provocada por la violación del código moral de ese mundo. No puede ser llamado un hombre enajenado en el sentido moderno, porque no es la criatura sin sentido de pertenencia social que nosotros designamos por tal término. Dante sintió la amargura de tener que subir los peldaños de los poderosos, pero fue también testamentario intelectual de los más altos ideales de la Edad Media. En cuanto a la lección de la muerte de Sócrates es evidente que ella fue causada por

²¹ Marcus Cunliffe, "The American Intellectuals", *Encounter* (May, 1955), p. 23.

* Aquellos que hayan leído *El Hombre Invisible* de H. G. Wells sólo como un cuento aterrador de ficción científica, quizás no han notado el resentimiento del personaje principal, sus rabias y sospechas sociales, su desprecio por las gentes comunes, su disgusto por la civilización comercial, y el odio de sus propias peculiaridades físicas; es un albino.

la lealtad del filósofo a las tradiciones sociales atenienses, una lealtad mayor que la de aquellos que lo destruyeron como enemigo público. Es posiblemente muy cierto que alguna forma de tensión existe siempre entre el inquisitivo observador de la realidad humana y los intereses creados, culturales, morales y económicos de esa realidad. Pero cuando hablamos del descontento intelectual moderno hablamos de algo mucho más amplio, mucho más profundo que otras melancolías anteriores. En efecto, va más allá del intelectual practicante e incluye innumerables personas que se consideran como "creadoras" o "sensitivas". Al principio del siglo XIX Alfred de Musset dijo: "Maldita sea la familia y la Sociedad. Maldito sea el hogar y maldita sea la ciudad. Maldita sea la patria".²² ¿En qué otro período puede encontrarse este despericio personal, tan inmediatamente sentido y tal amargura lanzadas a blancos de tal dimensión?

Desde el punto de vista más estrictamente sociológico la melancolía intelectual moderna se da en grupos socio-económicos y ocupacionales fáciles de identificar. No se da en el campesino. No se da en el proletariado. Y no se da en la clase media entre tipos profesionales cuya posición en la economía y en la estructura social modernas tienen un carácter esencialmente positivo, una tarea concreta y avenidas de poder, de control social claramente determinadas y cada vez más en demanda; en otras palabras: el científico, el administrador, el técnico, el hombre público. El *ennui* de nuestra época, es, como se verá, una enfermedad de ciertos sectores de la clase media. Mirando el problema en su forma más desnuda tres factores sociológicos contribuyen a la presencia de la enajenación contemporánea: la centralización de la vida intelectual en las ciudades, el carácter del mercado profesional, y el conflicto entre este mercado y ciertas tradiciones de dignidad profesional heredadas por el hombre de letras como miembro de la clase media. La función de París es la distribución de las ideas, dijo Víctor Hugo,²³ y lo mismo podría decirse de las ciudades importantes del mundo. La ciudad es la aduana y el árbitro de la vida cultural moderna. Pero eso presupone su invasión por todos los buscadores de la fortuna intelectual. Mírese, por ejemplo, a los años de 1830 en Francia, la culminación del romanticismo (cuyos valores sociales son inseparables del descontento intelectual moderno) y de la traducción del romanticismo a la vida cotidiana en la primera gran bohemia moderna; la bohemia de Víctor Hugo, Gautier, de Nerval y de Musset que habría de establecer el canon de conducta notoria, la manera y aun la vestimenta del rebelde literario hasta nuestros días.

²² René Maigron, *Le Romantisme et Les Moeurs* (París: Honré Champion, 1910), p. 360.

²³ Víctor Hugo, *Paris* (París: Calman Levy, 1879).

Pues bien, cuando se examinan las condiciones materiales de la vida de estos jóvenes se encuentra uno que miles de ellos buscaban esparzadamente un ejemplo gubernamental, que la educación provincial era pobre y que París, de acuerdo con el primer ministro Guizot, "se atracaba" de mentes prometedoras que no podían perseguir en provincias una "carrera honorable".²⁴ Descubrimos también que "carrera honorable" abrazaba solamente las profesiones de medicina, la ley y la academia (las que por su propia respetabilidad tendían a hallarse "superpobladas"), que las nuevas profesiones técnicas no eran ni abundantes ni prestigiosas, y que la política costaba dinero porque las posiciones electivas no recibían sueldo. No sorprende, por lo tanto, que la documentación de la época nos diga que muchas carreras o por lo menos aficiones literarias se desarrollaran "secundariamente" como refugio frente a la incertidumbre profesional.

Pero a estos hechos deben añadirse dos factores puramente intelectuales. El carácter de la literatura en la época post-revolucionaria y el extraordinario prestigio de la profesión intelectual desde fines del siglo XVIII. Una aristocracia, dice de Tocqueville, mira a la sociedad como algo terminado, una realidad permanentemente "arreglada", cuyas ideas son parte de una escala de inmutables modelos. La literatura escrita bajo tal égida descansa sobre conceptos de artesanía estética fundados sobre ciertos cánones de contenido y estilo.²⁵ Pero con la desmantelación revolucionaria del orden social no sólo cambia la posición pública del escritor (dando comienzo así a un debate sobre sus nuevas obligaciones y poderes que continúa hasta nuestros días). Destruye también el sentido acostumbrado de la disciplina literaria y del carácter del arte literario.

A las buenas o a las malas la revolución francesa liberó socialmente al escritor al dejarlo sin una aristocracia patrona, brindándole al mismo tiempo con ello la oportunidad de una revolución intelectual. La ausencia de las expectativas estilísticas de un ambiente social específico hizo de la originalidad, no sólo una posibilidad, sino, en cierto sentido, la sola justificación y fundamento de la creación literaria. Hizo también posible la fácil adopción de la carrera, por su conveniente amplitud técnica y tópica, y porque no requería ni larga preparación ni iniciación específica. Este período de la literatura francesa está por eso lleno, no sólo de loas al poderío creador del literato, sino de quejas satíricas contra las falanges de los auto-elegidos literarios. De acuerdo con Alejandro Dumas las revistas literarias tenían su génesis cuando un hombre de letras sin lectores conocía a un

²⁴ Louis Liard *L'Enseignement Supérieur en France* (París: Armand Colin, 1894). Dos volúmenes. I, pp. 182-183.

²⁵ Alexis de Tocqueville, *op. cit.*, II, pp. 48-52; 55-60; 72-76.

médico sin pacientes y a un abogado sin clientes durante una cena que habría de ser pagada con los últimos céntimos de los tres. ¿Qué hacer? La respuesta era simple. Publicar una revista intelectual. El papel y el impresor se podían conseguir al crédito. La audacia y el *esprit* ya lo tenían. De acuerdo con Frances Trollope, comentadora de la vida europea y norteamericana de su tiempo, "enjambres de pequeños genios se apiñaban en racimos en los diarios, los teatros y las revistas".²⁶ Louis Culmer, un publicista de mediados de siglo, comentó que un editor que anunciara su interés en manuscritos se tendría que enfrentar con los trabajos de adolescentes, las efusiones de damas de sociedad y los pensamientos de un momento de ocio de los empleados públicos de provincia. Esto es una exageración, claro está, una metáfora social.²⁷ Pero sugiere una realidad. La creación de una actitud "intelectualizada" en ciertos segmentos de la clase media que los haría sentirse traicionados por la indiferencia de la sociedad circundante. Y la presencia en la cultura urbana moderna de una figura auténtica: el desempleado intelectual.

A esto debe añadirse el tremendo estímulo que para el hombre de letras había representado el espectáculo de los acontecimientos históricos del siglo XVIII. Reflejando su propio optimismo intelectual y el de los miembros de su círculo, el enciclopedista d'Alembert describió el pensamiento moderno como algo que "había rebasado sus cauces y sus diques y que arrasaría con todo lo que se le pusiera por delante".²⁸ La Revolución, en la que pensadores y hombres de letras habían figurado tan prominentemente, confirmó, en efecto, que el mundo social se había hecho peculiarmente vulnerable al poder del pensamiento, que los valores públicos podían ser alambicados o destartados por hombres de dones especiales. Las revoluciones, escribió Regnault en los años de la época romántica, "han proclamado el reino de la inteligencia",²⁹ (¿son los intelectuales, no sólo los creadores de las revoluciones, sino sus principales beneficiarios?) Víctor Hugo habló del "sacerdocio literario" y del teatro como púlpito.³⁰ El filósofo y sociólogo St. Simon, dijo que en el mundo moderno los intelectuales tenían "el cetro de la opinión",³¹ y eran dignos de espe-

²⁶ Frances Trollope, *Paris and the Parisians in 1835* (New York: Harper and Brothers, 1836), pp. 91-92; 74.

²⁷ *Les Français Peints par eux mêmes*, Louis Culmer, Ed., ocho volúmenes. (París: Schneider et Lagrand), p. 223.

²⁸ Cf. Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* (Boston: Beacon Press, 1952), p. 32.

²⁹ *Les Français Peints par eux mêmes VIII*, p. 232.

³⁰ Víctor Hugo, Prefacio a *Lucrezia Borgia. Oeuvres Completes* (París: 1845), dos volúmenes, II, p. 8.

³¹ Henri Count de St. Simon, *Selected Writings*, F. M. H. Markham, editor y traductor (New York: MacMillan Co., 1952), pp. 2, 1, 3

ciales privilegios, y que si las élites sociales no se los otorgaban, ellos los capturarían. "El sol de la inteligencia está inundando el horizonte", proclaman los panfletos que un utopista intelectual anónimo repartiera en la Opera de París en 1841.³²

Pero nótese que la emancipación del intelectual, con su optimismo ideológico y la libertad de las nuevas "condiciones de trabajo", contiene una paradoja casi irresoluble. La destrucción del antiguo público aristocrático había hecho posible el despliegue de la nueva imaginación, pero el nuevo público, el público como lo conocemos hoy, el público "en general", ni tenía una herencia intelectual común, ni podía actuar como diapasón estético, ni sugerir al escritor direcciones intelectuales. Si el nuevo albedrío para experimentar con la manera artística dio al escritor un más amplio sentido de importancia y un fresco despertar de auto-descubrimiento, la falta de una faz cultural en el nuevo mundo público le hacían dudar y recelar. Y esto se agrava por el simple pero dominante hecho de que, como "profesión libre", la literatura tiene que ser pagada en la moneda del mercado. Así, mientras un aspecto del nuevo orden literario hace de la autonomía intelectual un ideal, el otro hace de la impersonal dependencia económica algo inevitable. Ni el honor literario ni la literatura a pago habían sido ignoradas en el pasado. Pero uno debe reconocer algo nuevo en el fervor y la reverencia con que el orgullo intelectual moderno rodea los valores íntimos, haciendo de las recompensas materiales algo moral e ideológicamente odioso, aun cuando los escritores pudieran codiciarlas y gozar de los lujos que ellas traían. El mismo Balzac, de quien se dijo que era capaz de especular mentalmente sobre el dinero que podrían traerle sus cartas de amor, habló de la propiedad intelectual, no como un derecho comercial sino como una "propiedad sagrada", el producto de algo creado por el hombre "entre el cielo y la tierra".³³ Nunca fue el éxito suficiente para apaciguar la inquietud del escritor del siglo XIX (o del escritor moderno en general). La guerra había comenzado entre el creador individualizado y el lector anónimo; entre el Escritor y la Sociedad.

Al librarse de toda obligación de clase los intelectuales se privan también de toda protección de clase y deben, por lo tanto, creer en la virtud y en el poder de las ideas, solas y en sí, como explicación y justificación del lugar del hombre de letras en el mundo. Se convierte por eso en materia de fe el que si las ideas fueran propiamente organizadas, distribuidas, escuchadas, una falange intelectual podría transformar la sociedad. Pero sucede, como ya se ha visto, que las bendiciones

³² Jules Bertaut, *L'Époque Romantique* (París: J. Tallandier, 1947), p. 360.

³³ *Ibid.*, p. 362.

de esta libre atmósfera son inseparables de las ansiedades que causan. Debido a su distanciamiento social el escritor tiene que hacer de su propio "yo" el centro de todo significado y, armado con este "yo", encararse a un mundo social que no es ya un grupo particular sino la sociedad toda. Esto explica el tono, al mismo tiempo egoísta y utópico de Víctor Hugo cuando dice que la labor del poeta era convertir la caridad en fraternidad, la pereza en utilidad, la iniquidad en justicia, la multitud en pueblo, la canalla en nación, las naciones en la humanidad, la guerra en amor.³⁴ Pero explica también su reverso, esa crónica mixtura de sospecha, cólera y desprecio generada por el incierto lazo con una circunstancia social que aparece como distante, informe y frecuentemente hostil. He aquí el origen de la nunca resuelta ambivalencia del intelectual moderno: el espíritu de arrogancia y casi utópica confianza en sí mismo de un lado; el espíritu de miedo, impotencia y martirologio del otro.

Hay, sin embargo, una dimensión todavía más vasta, más inescapable y obsesiva del desasosiego literario moderno. Y este es el carácter general de nuestra sociedad. El sociólogo alemán Max Weber se embarcó en el estudio del protestantismo y sus conexiones con el capitalismo para ver si podía descubrir qué fuentes morales e intelectuales explicaran la extraordinaria industriosisidad del mundo moderno. En *El Manifiesto Comunista* Marx y Engels dieron un sumario de su versión de la historia e invitaron a los trabajadores y sus dirigentes intelectuales a que dieran el próximo paso práctico en la lógica de esa teoría. Tal empresa requería la destrucción del sistema capitalista, pero al hacer ese llamado, Marx y Engels no se olvidaron de mirar hacia atrás para ofrecer a la clase burguesa, sino un elogio, por lo menos, como dice Benedetto Croce,³⁵ una entusiasta nota necrológica por su productividad y sus hazañas técnicas, más memorables, según ellos, que viejas maravillas románticas como las pirámides y las catedrales.

Porque el mundo moderno no es nada si no es productivo. Y si es algo más, un mundo también de endémica duda intelectual y de un sentido espiritual de injuria. Y sucede que esto último es en gran parte provocado por los rasgos culturales y los cambios en el liderazgo social que acompañan la presente vida económica. El siglo XIX, que creó la mayor parte de nuestras tradiciones de rabia y alarma literarias, inventó también la exposición industrial con su desfile de conquistas materiales, sus ceremoniales del orgullo técnico, y su mensaje de que en la nueva sociedad la función económica no sería ya una mera ope-

³⁴ René Wellek, *A History of Modern Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1955), dos volúmenes I, pp. 16, 21.

³⁵ Benedetto Croce, *La Borghesia* (Bari: Gino La Terza, 1945).

ración de trasfondo relegada a clases que desde Platón habían sido consideradas como moralmente manchadas, precisamente por su productividad y su eficiencia. La ciencia, que junto con la economía es el objeto de tanta aprobación contemporánea, debe gran parte de su reputación a los servicios que ella presta al negociado económico. Y ambos, la ciencia y el comercio, crearon un mundo de nueva complejidad en la organización del trabajo, de las pericias técnicas y del dinero, que cambió inevitablemente las demandas que se hacen de la labor intelectual. El día ha pasado, dijo el sociólogo Emile Durkheim (y no se crea que lo dijo con deleite) en que podía existir el hombre intelectual distanciado de todo e interesado en todo; el gustador y gozador cultural capaz de unir y condensar dentro de sí todo lo que se consideraba como "lo mejor" de la civilización.³⁶

Esto turbó los patrones aristocráticos de la cultura que hasta entonces habían dominado Europa (y que, en inesperadas formas, habrían de ser defendidos por los intelectuales). Suscitó también la cuestión previamente insospechada de la productividad de la mente misma, y de las maneras de medirla. A veces los proponentes de la nueva perspectiva se apresuraron a solucionar el problema con tal prisa y tan ansioso pragmatismo que un realista tan severo como Malthus se sintió escandalizado por aquellos que querían cotizar a Newton y a Shakespeare (hombres, dijo él, que habían "inspirado y deleitado" a su país) de acuerdo con el precio de sus libros.

Como veremos, sin embargo, no se trataba solamente de mantener la elevación o el encanto literario "a la antigua", sino de establecer la legitimidad de la nueva élite literaria surgida de los cambios sociales de los siglos XVIII y XIX y el hacer real la implícita expectación de que las gentes se habrían de inclinar ante las victorias intelectuales como anteriormente lo habían hecho ante los superiores sociales.

Como ya se sabe, la primera batalla de esta contienda se libraría contra la burguesía y el espíritu utilitario. El Código personal y social del burgués, de acuerdo con Flaubert contiene tres principios: "uno debe establecerse, uno debe de ser útil, el hombre ha nacido para trabajar".³⁷ Este espíritu de cálculo, de dedicación a la tarea, de organización de vida era lo que le daba a la burguesía su eficiencia, su poderío y su capacidad para la vida profesional. Pero, encontramos en Baudelaire, que los únicos hombres dignos de respeto son el sacerdote, el guerrero y el poeta, y que el resto de la humanidad "ha nacido para el establo, es decir, las profesiones". "Ser una persona útil", añade

³⁶ Emile Durkheim, *The Social Division of Labor* (Glencoe: The Free Press, 1949), p. 3.

³⁷ Cf. Francis Steegmuller, *Flaubert and Madame Bovary* (London: Collins, 1947), p. 303.

Baudelaire, siempre me ha parecido a mí algo especialmente horrible".³⁸ A primera vista estas palabras tienen el sabor de una broma embarazosa, del arranque de un niño terrible. Parecen innecesarias quizá absurdamente ofensivas. El arte, en un sentido elemental, no es indispensable para la supervivencia de la humanidad, y no es difícil comprender la incomodidad y la sospecha del artista frente al hombre práctico. ¿Pero por qué esa curiosa mezcla de frivolidad y amargura al denunciar el principio de utilidad social como tal? Sólo se explica, creo, como un gesto de desesperada ironía del espíritu esencialmente aristocrático del rebelde literario frente a la sociedad moderna; aristocrático en parte por el rescoldo y los ecos de la prolongada asociación con la clase nobiliaria y, más particular y profundamente, porque el hombre de letras se considera como la única élite posible, ahora que las antiguas están destruidas; una élite que existe y es legítima por virtud de dones que son a la vez internos y gratuitos; una élite "pura".

Para comprender esta actitud es necesario recordar los aspectos psicológicos del concepto aristocrático de la conducta, y de la relación de este concepto a los de trabajo, productividad y excelencia espiritual. Miremos otra vez a lo que dice Thorstein Veblen en su *Teoría de las Clases Ociosas*. Se ha criticado este libro por su vaguedad histórica y lo dudoso de sus reconstrucciones antropológicas. Pero lo importante me parece a mí ser que las descripciones de Veblen son, en realidad, evocaciones teóricas que tienen la especial virtud de revelarnos el contenido simbólico de algunas de las más importantes de nuestras herencias sociales. Y es una de las más inspiradas generalizaciones de Veblen el hacer notar que en nuestra cultura el trabajo rutinario, "no creador" reservado para las clases laboristas, representa, no sólo una forma de inferioridad social—por su supeditación a clases más poderosas— sino una manifestación de inferioridad *espiritual*, la expresión de algo bruto e *inanimado*, mientras las ocupaciones no utilitarias, como la guerra o la religión se consideran como ejemplos naturales de ejercicio espiritual o moral.

Veblen fue, quizá el primero en esforzarse por dar respuesta sociológicamente a la siguiente extraordinaria pregunta. ¿Porqué es que los actos cotidianos de productividad humana, precisamente las tareas esenciales para la manutención humana, son aquellas a las que se niega un lugar honorífico? Y la respuesta está en, digámoslo así, la gloria psicológica que la posición aristocrática hace posible. Tomemos primero el ejemplo que Veblen llama de la aristocracia

³⁸ Charles Baudelaire, *Intimate Journals*, Christopher Isherwood, traductor, Introducción por W. H. Auden (Hollywood: Marcel Rodd, 1947); p. 67.

bárbara, el guerrero señorial. Lo primero que esta figura presume es, naturalmente, la libertad, la independencia económica. Y esta le da la oportunidad de actuar libremente en un sentido físico y en un sentido psicológico de demostrar su pericia, su valor de exhibir, en otras palabras, su gloria personal. Los actos del aristócrata "predatorio" como lo llama Veblen son, por tanto, algo esencialmente expresivo, que trasciende la fábrica de la vida cotidiana. El trabajo, por contraste, es *represivo*. La libertad es gloriosa porque es creadora, y es creadora porque permite un despliegue gratuito de originalidad personal. El trabajo es anti-glorioso porque condena a sus sirvientes a una monotonía compulsiva. La libertad es espontánea y presume la peculiaridad. El trabajo es el fardo de la multitud indiferenciada. Y lo que se dice del guerrero puede decirse del religioso, si bien en forma inversa. El también se halla más allá de lo inmediato, de lo cotidiano, y es el protagonista de una peculiar destreza personal.³⁹

Desde un punto de vista estético y psicológico, por tanto, el sentido aristocrático de la diferencia entre la creación y la producción descansa en el concebir la acción creadora como necesariamente individual y, literalmente, incomparable. Y depende también de distinguir entre lo incidente a la realidad y lo trascendente de la realidad. El trabajo es incidente, se dirige las tareas diarias. La creación es trascendente, y trascendente en ambas direcciones, para "afuera" y para "adentro". En la tradición moderna de lo creador lo que se admira es, o lo heroico o lo íntimo, el impulso que pone el hombre al "otro" lado de los hechos cotidianos, digamos así abrumándola (como en el ideal romántico Byroniano) o a "este" lado de esos hechos, por medio del retiro a un mundo puramente personal.

La creación, como expresión artística, como manifestación de la sensibilidad, o como expresión de conducta no puede, por consecuencia, manifestarse ni producirse en partes iguales por una colectividad. No puede medirse en términos que no sean los suyos. Es una realidad completa. Es de una pieza. Tiene lo que llamamos "integridad". Esto explica por qué los artistas literarios se han elogiado a sí mismos o a las sociedades tradicionales, tradicionales tanto en el sentido aristocrático o en el sentido primitivo, estimando que ellas tienen un estilo de vida definido y completo. Es característico de la literatura moderna, por ejemplo, o añorar a la nobleza del pasado o buscar las culturas exóticas y folklóricas.

Y encontramos aquí un refinamiento intelectual del ataque contra la burguesía. Porque para los enemigos literarios de la modernidad, una realidad cultural cualitativa es siempre una realidad cultural

³⁹ Veblen, *Op. Cit.*, capítulos I, II.

específica, mientras que la vida burguesa, dedicada como está a transacciones externas de mercado, se caracterizaba por valores esencialmente "extensibles", intercambiables y, en consecuencia, superficiales. Las ambiciones del mercado moderno, dice de Tocqueville, son a la vez intensas y mezquinas.⁴⁰ Por eso, de acuerdo con Flaubert, el y el triunfo de sus valores en nuestros días sólo habrá de constituir "una conspiración permanente contra la originalidad".⁴¹ Este triunfo Flaubert lo veía como universal. La burguesía podría explotar a los trabajadores, pero los valores burgueses eran, por su naturaleza esencialmente externos, transferibles todas las clases. La burguesía es la primera clase patronal en la historia cuyos valores pudieran ser adquiridos por los súbditos. Y es, en este sentido, también la primera cultura verdaderamente democrática. Todo el mundo es burgués hoy, dice Flaubert, "aun el pueblo".⁴²

En el sentido que los sociólogos dan al término, estas motivaciones y metas, desnudas, explícitas, manipulables y distribuibles, son parte de la difusión del espíritu racionalista. Pero este espíritu tiene manifestaciones, no sólo personales de clase. También los tiene públicos e institucionales tales como el desarrollo de la burocracia, tanto la burocracia gubernamental como la de las complejas organizaciones económicas e industriales. En los países occidentales estas dos áreas son separables (aunque cada vez menos). En los llamados países socialistas son generalmente indistinguibles. Lo importante, sin embargo, es el significado de la burocracia como medida de las aspiraciones sociales contemporáneas. En el pasado fue posible a los gobiernos contar como base para el ejercicio del poder en el tradicionalismo de los gobernados, con su aceptación de una condición humana inmemorial. En las sociedades modernas, por el contrario, los mandatarios invitan en sus pueblos nuevas expectativas sociales, justificando su propio poder como el mejor instrumento para lograrlas. Se juega el juego del poder social por una serie de "contratos abiertos" entre la estimulación política y el despacho de las tareas políticas por los gobernantes. Por eso puede notarse que las típicas aspiraciones sociales que el estado moderno promueve se refieren a aquellos beneficios que pueden ser contados, medidos y explícitamente distribuidos: el avance tecnológico, la más alta productividad económica, el bienestar material, y un sistema educacional diseñado para el incremento de las oportunidades profesionales y administrativas. Esto tiene como consecuen-

⁴⁰ Alexis de Tocqueville, *Op. cit.*, II, p. 245 y siguientes.

⁴¹ Cf. Joseph D. Bennett, Baudelaire: A Criticism (Princeton: University Press, 1944), p. 7, Charles Baudelaire, *The Essence of Laughter*, Peter Quennell, Editor (New York: Meridian Books, 1956), p. 181.

⁴² Cf. Francis Steegmuller, *Op. Cit.*, p. 250.

cia el crecimiento y el prestigio de la burocracia contemporánea con sus insistencias en fórmulas administrativas fijas, deberes específicos y regulados, la autoridad jerárquica basada en la competencia profesional, y la sospecha por todo elemento personal, íntimo o pasional de conducta. Los que hayan leído *El Camarada Irresponsable* de Yurii Olesha saben que la caída del gerente de producción soviético en esa novela resulta de su afición, de su nostalgia por ciertas caducas "irracionalidades íntimas", los "viejos" sentimientos, "glorificados por los poetas", que aún hacen presa de él, "vanidad, celos, el honor", y de los que él quisiera organizar un "último desfile público".⁴³

Y esto me trae a lo que yo creo es la base más general y más irreconciliable del conflicto entre la estructura del mundo moderno, y las tradiciones y el temperamento de la imaginación literaria. En su reciente libro *Las Dos Culturas* el novelista y hombre de ciencia británico Sir Charles P. Snow expresa su preocupación por la inquietud y la desolación del hombre literario moderno lo que, dice él, no sólo crea una rasgadura en la civilización occidental sino que representa un verdadero peligro para su supervivencia. El problema según Snow es simplemente el siguiente. La alarma y lamentos espirituales del intelectual literario que en nuestros días se escuchan desde París hasta las universidades norteamericanas, representa en realidad un rehusamiento irracional a aceptar la revolución científica y tecnológica de los últimos dos siglos. A los acostumbrados gestos de retrotraimiento literario frente al "barato e infantil optimismo y materialismo" contemporáneo. Snow responde que el "materialismo" entendido propiamente, no sólo no ha hecho a los hombres de ciencia —sus presuntos protagonistas— menos humanos, sino que es mirado por la mayoría de las gentes en este mundo como una bendición, no una desgracia. La mayoría de los hombres de ciencia, dice Snow, tienen un claro sentido de la condición del hombre, quizá aun un sentido trágico de ella. Pero no ven por qué, si la condición humana es trágica, la condición social debe serlo también, ni por qué los escritores y artistas deban pensar en la industrialización (que es la criatura del materialismo, la ciencia, etc.) como un horror, cuando en efecto, es la única esperanza que los pobres tienen de escapar a su pobreza, como ellos lo demuestran diariamente al adoptarlo lo más pronto posible.⁴⁴

Si bien la industrialización ha traído a veces penosas consecuencias inmediatas a ciertos pueblos, lo que dice Snow del deseo de industrializarse es, sin la menor duda, cierto en las sociedades económicamente estacionarias. Pero mantener que la repugnancia literaria por la tecno-

⁴³ Yurii Olesha, *The Wayward Comrade*, Andrew R. MacAndrew, traductor (New York: Signet Books, 1960), pp. 76-77.

⁴⁴ C. P. Snow, *The Two Cultures* (New York: Cambridge University Press, 1959).

logía, la ciencia y la manufactura es una especie de "traición" social (la palabra fue usada por Snow en una reciente charla radial en los Estados Unidos), no es una forma de explicarla. En efecto, el libro no da respuesta a este problema y, en su segunda mitad, lo abandona completamente en favor de una advertencia general acerca de los peligros políticos de la negligencia en la preparación científica, en un mundo en que la dirección de los inminentes cambios sociales está destinada a caer en las manos de aquellos que puedan proveer el cumplimiento científico y tecnológico de los sueños revolucionarios.

Snow considera las ideas políticas de ciertos escritores modernos como Yeats, D. H. Lawrence y T. S. Eliot, entre otros, como "tontas, cuando no perversas". Pero, ¿por qué ha de ser esto? ¿Por qué ha de deprimir a la mente literaria el hecho de que una sociedad busque deliberadamente una más feliz vida material? Después de todo, como lo nota el mismo Snow, los artistas y escritores, como los propios hombres de ciencia, generalmente pertenecen a la misma clase y no son, como grupo, afluentes. No tienen nada que perder socialmente con el bienestar de las masas. ¿Qué puede explicar, entonces la extraordinaria e irritante noción literaria de que las soluciones científicas y tecnológicas representan una amenaza espiritual a la condición humana? Los hombres de ciencia, sugiere Snow, tienen en común un modo de mirar al mundo y un estilo de describirlo. ¿No podría ser que el problema literario esté relacionado también, con un estilo y lenguaje intelectuales que reflejen una imagen común de la realidad? ¿Que no sea el espectáculo de que las gentes coman mejor, sino el macizo, preciso y abrumadoramente explícito arreglo de las fuerzas sociales modernas el que amenace los hábitos y las necesidades de la imaginación literaria?

Los hombres de letras son frecuentemente ignorantes de los rudimentos de la ciencia moderna, y su fácil indiferencia hacia los descubrimientos científicos como algo trivial—cuando en efecto son el producto de formas específicas de la sutileza intelectual— es considerado por Snow, con mucha razón, como algo discretamente escandaloso. Al mismo tiempo él cree que los hombres de ciencia pudieran y debieran tener un mejor conocimiento de los clásicos de la literatura. Sin embargo, aunque tales negociaciones de paz puedan quizá, inducir más decoro y amabilidad en los banquetes académicos, no han de resolver el problema, porque en realidad tiene muy poco que ver con él. Lo que uno debe reconocer es que el extraño sentimiento de opresión mostrado por poetas, novelistas y artistas ante la precisión, el rigor y otras manifestaciones racionalizantes, de la vida contemporánea viene de profundas diferencias en la concepción de la libertad intelectual y emocional. Para el hombre de ciencia el constreñimiento y la falta de libertad consisten en la incapacidad de resolver un problema. En la literatura,

al contrario, el sentido de encerramiento, de haber detenido el proceso de inspección y consideración intelectuales, es producido por la posibilidad de resolver un problema. La literatura, como la pintura, podrá tener ciertas preocupaciones de forma y de la relación entre la forma y la expresión. Es, o puede ser, un índice profundo de la realidad social. Pero su magnitud como arte o como documento no depende por lo general de su capacidad de resolver problemas en el sentido científico. Sería el colmo de la idiosincrasia anticuaria el que un físico requiriera a sus alumnos que completaran su preparación estudiando los textos del siglo XVII, en lugar de las últimas técnicas y descubrimientos. Pero si el mismo criterio fuera aplicado a los departamentos de literatura inglesa, ellos tendrían que ser en gran parte desbandados. En el arte literario la oportunidad de movimiento, de ejercicio, de curiosidad, de lucha intelectuales, de libertad en otras palabras, depende de la posibilidad de retornar a la condición humana, de asumir que los problemas humanos son en cierta forma insolubles, así como la imaginación moral y estética es en cierta forma inagotable.

El problema de la cultura científica y la literaria entra, pues, en áreas mucho más intratables de las que sugiere C. P. Snow. No es solamente cuestión de una vana y supersticiosa indiferencia por la ciencia, o del provincialismo de los humanistas que rehusan aceptar las enormes responsabilidades administrativas del mundo moderno, o el caprichoso oscurantismo de la mentalidad romántica. Es, o puede ser, todo esto sin duda. Pero es algo más. Se trata del impacto esencial de un sistema de vida cada vez más racionalizado sobre el espacio vital de algunas de las más viejas formas de la imaginación humana. Si el propósito de una sociedad de intento científico como la moderna es el poner la existencia de los hombres sobre un plano implacablemente iluminado, moviéndose siempre en línea recta hacia un futuro perennemente deliberado, puede decirse que la mente literaria representa en su rebelión contra ese prospecto, un caso de fatiga intelectual frente a la versión puramente secular de la infinitud.