

Adriana Azucena Rodríguez,  
Las teorías literarias y el  
análisis de textos, Méxi-  
co, UNAM, 2016.

## SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

### GENERALIDADES

Como segunda parte de este manual de análisis de textos, se propone el estudio de la obra literaria desde su relación con el autor que la escribe, el lector que la lee y la realidad a la que alude, el contexto en que surge o las condiciones que rodean el proceso de lectura y escritura. Esta perspectiva está inspirada por las coordenadas de M. H. Abrams: obra, artista, universo y público o lector.<sup>1</sup> En tanto que la primera parte se ocupó de las teorías estructuralistas, es decir, aquellas centradas en el objeto literario en sí, en esta segunda parte se estudiarán las teorías centradas en el lector, en el autor y en aquellos aspectos que conforman lo que Abrams sintetiza como “universo”: el asunto, el tema, los sentimientos e ideas que sostienen el contenido de la obra. Además, se incluirán en esta continuación las discusiones acerca de la incidencia de las relaciones sociales, económicas e ideológicas en el proceso de escritura del texto literario y de la formación del autor. Por supuesto, estas relaciones determinan también los mecanismos de lectura en diferentes épocas y contextos. Este apartado incluye las teorías sociológicas y sociocríticas; los siguientes, las teorías de la recepción, además de las

<sup>1</sup> “Cuatro elementos son los discriminados y puestos de relieve en la situación total de una obra de arte, bajo una u otra sinonimia, en casi todas las teorías que se proponen ser comprensivas. Primero, está la ‘obra’, el producto artístico en sí. Y desde que es un producto humano, un artificio, el segundo elemento común es el artífice, el ‘artista’. Tercero, se supone que la obra tiene un tema o asunto, el cual directa o indirectamente deriva de cosas existentes; versa sobre o significa o refleja algo que existe o tiene alguna relación con un estado de cosas objetivo. Este tercer elemento, ya sea que se sostenga o bien que consista en personas y acciones, ideas y sentimientos, cosas materiales y acontecimientos, o en esencias suprasensibles, ha sido frecuentemente designado por esa palabra equívoca usada para toda cosa —la ‘naturaleza’—; pero permítasenos emplear en su reemplazo el término más neutral y comprensivo, el ‘universo’. Como elemento final, tenemos el ‘público’ o ‘auditorio’: los oyentes, espectadores o lectores a quienes la obra va dirigida o a cuya atención, de todos modos, llega a hacerse disponible” [M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Melitón Bustamante (trad.), Barcelona, Barral, 1974, pp. 19-20].

propuestas de Mijaíl Bajtín que, por sus condiciones y circunstancias, representan el origen de planteamientos teóricos fundamentales.

Así, bajo la categoría de sociología y sociocrítica de la literatura, se ha reunido un conjunto de propuestas de estudios literarios vinculados con otras disciplinas de las ciencias sociales. Entre las disciplinas a las que se asoció la obra literaria se encuentran la filosofía (la idea de arte como *mimesis* es el primer testimonio de esa concepción de la obra literaria en función de la realidad), la historia (Marx y Engels discutirán las posibilidades de que la literatura esté determinada por el momento histórico de la sociedad, y que los cánones estéticos se generan socialmente). Asimismo, la ideología representa otro elemento fundamental de estos enfoques teóricos (el realismo socialista soviético, a cuyos principios se debe buena parte de la producción literaria del siglo xx, estableció la necesidad de que la obra debía establecer un compromiso con la línea política; asimismo, el planteamiento estableció las condiciones de valoración). Por lo tanto, las teorías sociológicas constituyen la corriente más antigua de la historia de la disciplina: las teorías estructuralistas se opusieron al tratamiento del relato literario como un correlato del acontecimiento social, aun si se tratara de la voluntad del autor;<sup>2</sup> y los estudios culturales se le oponen hacia finales de los años sesenta, es decir, a finales del siglo xx se propone una vuelta al estudio del contexto más que la obra en sí.

La amplitud y la evolución histórica de la sociología han dado resultados diversos, ajenos a las actualizaciones de la disciplina de apoyo, y principalmente se ha convertido en la teoría más criticada, con la que todas las demás han entrado en franca discusión.<sup>3</sup> En este marco de diversidad, se plantearán el proyecto de la sociología de los contenidos de Walter Benjamin en sus textos sobre Baudelaire y la sociedad parisiense del siglo xix, la sociología de los géneros literarios

<sup>2</sup> Al respecto, en la introducción al libro *Una introducción a la teoría literaria*, “¿Qué es la literatura?”, Terry Eagleton, niega la existencia de una diferencia específica de la obra literaria (imaginación, empleo característico de la lengua), para determinar que la literatura es un término más funcional que ontológico, lo que implica que el valor atribuido a una obra no significa más que lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos (trad. de José Esteban Calderón, México, FCE, 1998, pp. 11-28).

<sup>3</sup> Véase Edmond Cros, “Sociología de la literatura”, Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 145-171.

de Lukács, René Girard y Lucien Goldman, así como la sociología de la obra de arte desde la perspectiva de Bourdieu.

#### SOCIOLOGÍA DE LOS CONTENIDOS: BAUDELAIRE SEGÚN BENJAMIN

Como señalan Austin Warren y René Wellek, “el procedimiento más corriente para abordar la cuestión de las relaciones entre la literatura y la sociedad es el estudio de obras literarias como documentos sociales”.<sup>4</sup> Las primeras historias de la literatura partieron de dicha relación y, en tanto que la literatura nace como imitación de la realidad, resulta evidente su cualidad de documento social, útil para la historia social. Esta idea también es analizada por el pensamiento marxista: el comportamiento social y los productos culturales son producto de los comportamientos económicos y sociales. Marx explica este vínculo con una analogía arquitectónica. La existencia de una base de relaciones socioeconómicas sostiene una superestructura ideológica que conocemos como cultura, inseparable de las condiciones históricas en que se desarrolla la vida material. Así, la literatura, en sus expresiones individuales, constituiría un reflejo no de la realidad, sino de procesos sociales. De esta manera, se pueden analizar en el texto literario, desde esa perspectiva, las estratificaciones y tipos sociales, fenómenos de comportamiento ante el Estado u otros estratos, actitudes sociales y aspiraciones. Pero, según advierten Wellek y Warren:

estos estudios resultarán de escaso valor mientras den por sentado que la literatura es simplemente un espejo de la vida, una reproducción, y, por lo mismo, evidentemente, un documento social. Tales estudios sólo tienen sentido si conocemos el método artístico del novelista estudiado, si podemos decir —no ya en términos generales, sino concretamente— qué relación guarda el cuadro o retrato con la realidad social. ¿Es realista de propósito? ¿O es, en ciertos momentos, sátira, caricatura o idealización romántica?<sup>5</sup>

<sup>4</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, José Ma. Gimeno (trad.), Madrid, Gredos, 1993, pp. 122-123.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 124.

Recomiendan, entonces, establecer el método artístico, tener conocimientos de la estructura de una sociedad mediante fuentes no literarias para comprobar si se reproducen los tipos sociales y sus comportamientos, separarlo de la fantasía, establecer qué grupo social creó el tipo de texto y para qué público, el género en función del realismo y la fantasía, la sátira o la ironía. El ejercicio del crítico pasa por esas pautas, además del establecimiento del valor literario de la obra; un caso representativo es el de Walter Benjamin, en *Iluminaciones II*, sobre un poeta a quien había traducido, Charles Baudelaire.

Walter Benjamin (1892-1940) forma parte de la corriente filosófica conocida como teoría crítica. Reconocido por la particularidad de una obra fragmentaria, debida a una serie de dificultades que culminaron con su muerte, Benjamin coincide con las preocupaciones derivadas del marxismo de cómo la literatura es capaz de funcionar como reflejo, legitimación o denuncia de la estructura social del artista, además de la trascendencia temporal de la obra, una vigencia de la que carecen otros tipos de discurso. En este sentido, su reflexión sobre el arte en la época de su reproducción en serie (en afiches, como decoración doméstica) concluye con la idea de la existencia de un “aura” que sólo posee la obra original, formada desde su nacimiento y continuada a fuerza de la mirada del espectador. Argumentos tan subjetivos como éste determinan la teoría literaria de Benjamin y es el aspecto que distingue su propuesta de otras teorizaciones sociológicas. Los textos dedicados a Francia durante el siglo XIX bajo el título *Iluminaciones II* se incluyen en este recuento.

Su ensayo, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, escrito entre 1937 y 1938, representa un caso particular de la teoría literaria por plantearse como un ejercicio de crítica literaria. Como todos los teóricos y críticos basados en la sociología de la obra, Benjamin establece una serie de correspondencias entre las situaciones, episodios, personajes y ambientes de la obra y las situaciones, episodios, personajes y ambientes de la vida real. Sostiene la tesis marxista de que los cambios sociales intervienen en las manifestaciones artísticas y, por lo tanto, que un análisis social mostrará el lugar del individuo (en general, y en particular del individuo escritor) en esa sociedad.

Así, Benjamin localiza a Baudelaire en las revueltas parisinas de mediados del siglo XIX; para lograrlo, antes reconstruye el ambiente por el que el poeta se

movía: la bohemia, pero no sólo se refiere al “paisaje” de tabernas y agitadores, sino que lo analiza desde la lucha de clases marxista. El discurso se va componiendo entonces de enunciados que enlazan exposición de la obra, explicación social de la misma y trasfondo marxista:

La letanía intitulada *Abel et Caïn* muestra el subsuelo sobre el que se apoya el concepto más libre y más comprensivo que tenía Baudelaire de los desheredados. Del antagonismo entre los hermanos bíblicos hace un antagonismo de dos razas eternamente irreconciliables.

«Race d'Abel, dors, bois et mange;  
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange  
Rampe et meurs misérablement»

El poema consiste en dieciséis dísticos, cuyo comienzo, alternado, es el mismo que el de los precedentes. Caïn, antepasado de los desheredados, aparece en ellos como el fundador de una raza, y ésta no puede ser otra que la proletaria. En el año 1838 publicaba Granier de Cassagnac su *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*. Esta obra supo dar a conocer el origen de los proletarios; formaban una clase infrahumana que había surgido de un cruce de ladrones y prostitutas. ¿Conoció Baudelaire estas especulaciones? Es muy posible. Y es cierto que Marx topó con ellas y saludó en Granier de Cassagnac al “pensador” de la reacción bonapartista. En *El Capital* fija su teoría racista en el concepto de una «raza de auténticos propietarios de mercancías», entre las que cuenta al proletariado. Y exactamente en ese sentido aparece en Baudelaire la raza que procede de Caïn. Claro que él no hubiese podido definirla. Se trata de la raza de aquellos que no poseen otra mercancía que su propia fuerza de trabajo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus, 1972, p. 34 (las referencias al poema de Baudelaire: I, p. 136; a Marx: *Das Kapital*, p. 173, Berlín, 1932).

En gran medida, aquí se sintetiza el método para analizar obras literarias y escribir textos de análisis sociocrítico. Es fácil ceder a la tentación de establecer relaciones entre los acontecimientos históricos y el contenido de la obra. De esto, sin embargo, no resultará sino un cúmulo de notas explicativas; la siguiente operación, entonces, consiste en emplear un discurso teórico sociológico que dé cuenta de las particularidades del texto literario en tanto producto social, de la necesidad del autor de comprender su entorno, del mecanismo de comunicación entre el poeta y sus lectores.

Así, Benjamin analiza también los medios de difusión de la literatura a mediados del siglo XIX, en los que el periódico juega un papel decisivo. Entre los mensajes contradictorios acerca de un suceso, la sobreinformación a propósito de otros y la novela por entregas, el periódico modificó los comportamientos sociales: impuso la reunión en los cafés de los bulevares y el “exhibicionismo” de los artistas por las calles como una forma de propaganda, pues el escritor pone su manuscrito a disposición de ese mercado y sus reglas. Es el momento, según Benjamin, de la invención del *flâneur*, artista que vaga por bulevares y pasajes para observar y ser observado, un concepto que da continuidad al análisis de la sociedad con la mirada de Baudelaire como eje, la cual pasó por la lectura y traducción de Edgar Allan Poe. El autor norteamericano le mostraría la desaparición de la patria del artista-*flâneur*: la ciudad, con su iluminación a base de las lámparas de gas que le proporcionan una nueva cualidad: la fantasmagoría.

La fantasmagoría constituye otro de los conceptos de esta “filosofía mística” benjaminiana, similar al “aura” de la obra artística en su etapa de reproducción industrial. En este caso se refiere a la habilidad del individuo para convertirse en un fantasma, una apariencia, incluso una ausencia. Lograda por diferentes medios: la iluminación de gas, dura, temblorosa y agresiva sobre la multitud, capaz de convertirla en una masa tétrica y desmembrada, en la que el artista como el asesino pueden desvanecerse sin perder su posición de espectadores; el movimiento febril motivado por la producción material, y las nuevas propuestas arquitectónicas urbanas que estructuran las calles en función de los escaparates y el movimiento febril de la multitud anónima. Esta condición proporciona a Benjamin los elementos para comentar el poema *A une passante*:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard me fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! Jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>7</sup>

El soneto *A une passante* no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la

<sup>7</sup> La calle ensordecedora gritaba a mi alrededor.  
Alta, delgada, de luto riguroso, dolor majestuoso,  
una mujer pasa, de una mano generosa  
levantada, balanceando el festón y el dobladillo

Ágil y noble, con su pierna de estatua.  
Yo bebí, lívido como un enfermo  
en su ojo, cielo lívido o germen del huracán,  
la dulzura que fascina y el placer que mata.

¡Rayo y noche! — Fugitiva belleza  
cuya mirada me hizo renacer  
¿no te veré más que en la eternidad?

Además, ¡lejos de aquí! ¡demasiado tarde! Tal vez jamás  
porque yo ignoro a dónde fuiste, tú no sabes a dónde voy,  
oh, tú, a quien he amado, Oh, tú, que lo sabías

[Versión mía]

multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista. El “*amais*” es el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama. Y en ella se consume; claro que no se eleva de ella ningún ave fénix. El vivísimo nacimiento del primer terceto abre un panorama del suceso que se manifiesta muy problemático a la luz de la estrofa precedente. Lo que hace que el cuerpo se contraiga en un espasmo no es la turbación por eso cuya imagen se apodera de todos los recintos de su ser; tiene más del choque de un imperioso antojo que se le viene encima sin aviso alguno al solitario. El aditamento “*comme un extravagant*” casi lo expresa; el tono que dispone el poeta, según el cual la aparición femenina está de luto, no se para en ocultarlo. En realidad hay una honda ruptura entre el primer cuarteto, que abre la escena, y los tercetos que la transfiguran. Al decir Thibaudet de estos versos “que sólo pudieron surgir en una gran ciudad”, se queda en su superficie. Su figura interior se acrisola al reconocerse en ellos el amor mismo estigmatizado por la gran ciudad.<sup>8</sup>

Continuará Benjamin su análisis del poema con datos sobre la vida burguesa: el exceso de control en manos del Estado, los cafés y círculos de lectores convertidos en refugios, el cuento que considera la raíz de la historia detectivesca, “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe, la instalación de las farolas de gas en épocas de Napoleón III, el *flâneur* como hombre de la multitud: abandonado en ella como cualquier mercancía.

Así, al seguir al poeta a través de sus poemas y sus traducciones de Poe, comunica Benjamin cómo se difunde la literatura en el París del Segundo Imperio: el impacto de la rebaja en los precios de las revistas y folletones de periódicos, el nacimiento de los cafés en la vida cultural, la publicación como mercancía y el poeta como objeto de consumo, relaciones de escritores-competidores o las condiciones de la mujer en la producción. A estos elementos, suma la subjetividad

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 60-61.

de lector: “La estructura de su verso es equiparable al plano de una ciudad en la que nos movemos sin ser notados, encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas o patios. En ese plano se les designa a las palabras su sitio exacto, como a conjurados antes de que estalle una revuelta. Baudelaire conspira con el lenguaje mismo. Calcula sus efectos paso a paso”.<sup>9</sup>

#### PROPUESTA DE ANÁLISIS

Recordemos algunos principios del análisis de la sociología de los contenidos: 1) La obra es un documento histórico que ofrece testimonios directos de la realidad de las sociedades implicadas. 2) La literatura, en sus expresiones individuales, constituiría un reflejo no de la realidad, sino de procesos sociales. El análisis de la obra y su comentario consisten en la habilidad para enlazar el discurso social, histórico y literario; para explicar aspectos que no serán reconocibles para lectores de épocas o ámbitos distantes al texto; para establecer el entramado social de la obra y discutir si su valoración deriva del éxito para mostrar tal entramado; para determinar si el planteamiento del proceso social fue plasmado mediante técnicas del realismo o fue objeto de una metaforización o ironización. Como ejemplo, se empleará el capítulo XVIII de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela.

- El primer ejercicio para el análisis consiste en localizar ideas, frases y fragmentos del texto que se expliquen en documentos sobre la realidad social en que fue escrito, y formular las preguntas que iluminen el sentido del texto.
- La condición es aprovechar el discurso de otras disciplinas sociales para sostener las afirmaciones y comprobar si se reproducen los tipos sociales y sus comportamientos.
- Establecer el método artístico: si la intención del texto se cifra en el realismo o la fantasía, la sátira o la ironía.
- Determinar a qué grupo social pertenece el autor o qué grupo social se identificaría con el tipo de texto y para qué público:

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 117.

*Los de abajo*

## XVIII

Demetrio llegó con cien hombres a Fresnillo el mismo día que Pánfilo Natera iniciaba el avance de sus fuerzas sobre la plaza de Zacatecas.

El jefe zacatecano lo acogió cordialmente.

—¡Ya sé quién es usted y qué gente trae! ¡Ya tengo noticia de la cuereada que han dado a los federales desde Tepic hasta Durango!

Natera estrechó efusivamente la mano de Macías, en tanto que Luis Cervantes peroraba:

—Con hombres como mi general Natera y mi coronel Macías, nuestra patria se verá llena de gloria.

Demetrio entendió la intención de aquellas palabras cuando oyó repetidas veces a Natera llamarle “mi coronel”.

Hubo vino y cervezas. Demetrio chocó muchas veces su vaso con el de Natera. Luis Cervantes brindó “por el triunfo de nuestra causa, que es el triunfo sublime de la Justicia; porque pronto veamos realizados los ideales de redención de este nuestro pueblo sufrido y noble, y sean ahora los mismos hombres que han regado con su propia sangre la tierra los que cosechen los frutos que legítimamente les pertenecen”.

Natera volvió un instante su cara adusta hacia el parlanchín, y dándole luego la espalda, se puso a platicar con Demetrio.

Poco a poco, uno de los oficiales de Natera se había acercado fijándose con insistencia en Luis Cervantes. Era joven, de semblante abierto y cordial.

—¿Luis Cervantes?...

—¿El señor Solís?

—Desde que entraron creí conocerlo... Y ¡vamos!, ahora lo veo y aún me parece mentira.

—Y no lo es...

—¿De modo que...? Pero vamos a tomar una copa; venga usted...

—¡Bah! —prosiguió Solís ofreciendo asiento a Luis Cervantes—. ¿Pues desde cuándo se ha vuelto usted revolucionario?

—Dos meses corridos.

—¡Ah, con razón habla todavía con ese entusiasmo y esa fe con que todos venimos aquí al principio!

—¿Usted los ha perdido ya?

—Mire, compañero, no le extrañen confidencias de buenas a primeras. Da tanta gana de hablar con gente de sentido común, por acá, que cuando uno suele encontrarla se le quiere con esa misma ansiedad con que se quiere un jarro de agua fría después de caminar con la boca seca horas y más horas bajo los rayos del sol... Pero, francamente, necesito ante todo que usted me explique... No comprendo cómo el corresponsal de *El País* en tiempo de Madero, el que escribía furibundos artículos en *El Regional*, el que usaba con tanta prodigalidad el epíteto de bandido para nosotros, milita en nuestras propias filas ahora.

—¡La verdad de la verdad, me han convencido! —repuso enfático Cervantes.

—¿Convencido?...

Solís dejó escapar un suspiro; llenó los vasos y bebieron.

—¿Se ha cansado, pues, de la revolución? —preguntó Luis Cervantes esquivo.

—¿Cansado?... Tengo veinticinco años y, usted lo ve, me sobra salud... ¿Desilusionado? Puede ser.

—Debe tener sus razones...

—“Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano.” Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías..., ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos o desaparecerse de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz.

A Luis Cervantes le torturaba la conversación; era para él un sacrificio oír frases tan fuera de lugar y tiempo. Para eximirse, pues, de tomar parte activa en ella, invitó a Solís a que menudamente refiriera los hechos que le habían conducido a tal estado de desencanto.

—¿Hechos?... Insignificancias, naderías: gestos inadvertidos para los más; la vida instantánea de una línea que se contrae, de unos ojos que brillan, de unos labios que se pliegan, el significado fugaz de una frase que se pierde. Pero hechos,

gestos y expresiones que, agrupados en su lógica y natural expresión, constituyen e integran una mueca pavorosa y grotesca a la vez de una raza... ¡De una raza irredentista!... —Apuró un nuevo vaso de vino, hizo una larga pausa y prosiguió—: Me preguntará que por qué sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval...

Interrumpió a Solís la presencia de Demetrio Macías, que se acercó.

—Nos vamos, curro...

Alberto Solís, con fácil palabra y acento de sinceridad profunda, los felicitó efusivamente por sus hechos de armas, por sus aventuras, que lo habían hecho famoso, siendo conocidas hasta por los mismos hombres de la poderosa División del Norte.

Y Demetrio, encantado, oía el relato de sus hazañas, compuestas y aderezadas de tal suerte, que él mismo no las conociera. Por lo demás, aquello tan bien sonaba a sus oídos, que acabó por contarlas más tarde en el mismo tono y aun por creer que así habíanse realizado.

—¡Qué hombre tan simpático es el general Natera! —observó Luis Cervantes cuando regresaba al mesón—. En cambio, el capitancillo Solís... ¡qué lata!...

Demetrio Macías, sin escucharlo, muy contento, le oprimió un brazo y le dijo en voz baja:

—Ya soy coronel de veras, curro... Y usted, mi secretario...

Los hombres de Macías también hicieron muchas amistades nuevas esa noche, y “por el gusto de habernos conocido”, se bebió hartos mezcal y aguardiente. Como no todo el mundo congenia y a veces el alcohol es mal consejero, naturalmente hubo sus diferencias; pero todo se arregló en buena forma y fuera de la cantina, de la fonda o del lupanar, sin molestar a los amigos.

A la mañana siguiente amanecieron algunos muertos: una vieja prostituta con un balazo en el ombligo y dos reclutas del coronel Macías con el cráneo agujereado. Anastasio Montañés le dio cuenta a su jefe, y éste, alzando los hombros, dijo:

—¡Psch!... Pos que los entierren...

Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 132-135.

### Ejemplo de comentario:

*Los de abajo*: historia y literatura

El capítulo XVIII de *Los de abajo* inicia en Zacatecas, con el encuentro entre el personaje ficticio de Demetrio Macías y el personaje real de Pánfilo Natera —indicio para ubicar el momento histórico en que transcurre el episodio—, general del Ejército Constitucionalista, nombrado comandante militar y gobernador provisional del estado después de la victoria contra las fuerzas huertistas. El episodio es representativo por reunir tipos específicos de revolucionarios.

Por primera vez en la novela, se informará sobre el tipo de revolucionario que es Luis Cervantes, en voz de un antiguo conocido, Solís, quien le cuestiona: “No comprendo cómo el corresponsal de *El País* en tiempo de Madero, el que escribía furibundos artículos en *El Regional*, el que usaba con tanta prodigalidad el epíteto de bandido para nosotros, milite en nuestras propias filas ahora”. Sería difícil comprender el sentido de este reproche sin conocer la historia de estas publicaciones: en efecto *El País* fue un periódico de tendencia contraria al gobierno de Madero. Así lo ha señalado Charles C. Cumberland: “Los rumores sobre debilidades o fracasos del gobierno eran presentados como hechos concretos, al tiempo que las noticias que tendían a mostrar la fuerza de la administración no eran publicadas o eran relegadas a las últimas páginas. Hechos y ficciones se mezclaban descuidadamente, sin discriminación” (Cumberland, 1999: 282); el mismo autor refiere el rumor de que esta publicación haya ofrecido apoyar al gobierno a cambio de dinero.

Luis Cervantes, en efecto, es un personaje que, a lo largo de la novela, ha demostrado ser un tipo de intelectual oportunista que ha lucrado con el movimiento: se ha aprovechado de los saqueos y contribuido con la corrupción de los revolucionarios (seducirá a Camila para entregarla al general Macías). Mariano Azuela cuida de anotar con comillas los brindis de Cervantes (“por el triunfo de nuestra causa, que es el triunfo sublime de la Justicia; porque pronto veamos realizados los ideales de redención de este nuestro pueblo sufrido y noble, y sean ahora los mismos hombres que han regado con su propia sangre la tierra los que cosechen los frutos que legítimamente les pertenecen”), para señalar la ironía y falsedad de sus declaraciones grandilocuentes.

En cambio, Solís (probable *alter ego* de Azuela) es un tipo de revolucionario que se incorporó al movimiento con una preocupación genuina por los problemas del país y ha terminado por desilusionarse y contempla la guerra con un sentido trágico: "Me preguntará que por qué sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval..." Esto es lo que Albert Dessau ha considerado un rasgo heredado del Romanticismo por Azuela: derivar su observación a una "metafísica de la Revolución", y no concretar las posibilidades del movimiento: "La lucha para llevar adelante la Revolución sólo podía triunfar si lograba unir a las masas populares en grandes organizaciones combativas, y aquí falló el sentido histórico de Azuela. Las organizaciones políticas repugnaban a su mentalidad de ranchero, así como a sus ideas un tanto anarquizantes" (Dessau, 1996: 220).

El tipo de revolucionario más complejo, sin embargo, es el más frecuente en la novela, el que le da título: el guerrillero de "la bola" desideologizada, campesina, localista. El tipo de individuo de masas que resulta totalmente incomprensible para el intelectual revolucionario, como Flores Magón: "El pueblo es el eterno niño, crédulo, inocente, candoroso. Por eso ha sido burlado en sus aspiraciones, y por eso, también, sus dolorosos sacrificios han sido estériles" (Flores Magón, 1925: 99).

La novela *Los de abajo*, heredera de la tradición realista de la literatura mexicana, logra incorporar al realismo una visión metafísica capaz de provocar una revelación estética acerca del momento histórico que recrea. Logró crear un personaje de características trágicas que ha contribuido no sólo al modelo de héroe literario, sino a la comprensión intelectual de las clases sociales del país. Así, la literatura demuestra no sólo su capacidad para reflejar la realidad, sino para modificar los esquemas de comprensión de esa realidad.

#### Referencias:

- Cumberland, Charles C., *Madero y la Revolución Mexicana*, Stella Mastrangelo (trad.), México, Siglo XXI, 1999.  
 Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1996.  
 Flores Magón, Ricardo, *Semilla libertaria. Artículos*, México, Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1925.

#### SOCIOLOGÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Instaurado el socialismo en la Unión Soviética, sus principales líderes intelectuales continuaron el pensamiento de Marx y Engels en función del establecimiento de las instituciones de la Revolución. Partieron de la visión histórica del realismo burgués, cuyos autores reconocieron las contradicciones del capitalismo del siglo XIX; entonces, el escritor tenía la responsabilidad de penetrar en los procesos sociales de la época, lo que convertía a la novela en el artefacto más adecuado de expresión, y a los escritores más atentos a la exploración del individuo, como Joyce o Woolf, en los ejemplos de la decadencia capitalista.

Desde estas premisas, que ofrecen nuevas perspectivas para el estudio de la literatura, Georg Lukács afinó, y en ocasiones anticipó, una de las teorías más sólidas de la corriente marxista. Rechaza que la imitación de la realidad en la novela sea suficiente para el lector. El escritor presenta al lector una imagen de la complejidad de la realidad: la dialéctica de la contradicción interna del capitalismo que desemboca en la lucha de clases. En este marco, las obras de Kafka, Beckett o Faulkner, representaban problemáticas individualistas y conjuntos de mecanismos artísticos que revelaban el fracaso del individualismo capitalista.

Junto con el auge del marxismo, las teorías literarias marxistas se extienden a varios puntos de Europa. Así, René Girard y Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, establecen otra rama de la sociología de la literatura, centrada en las relaciones entre la evolución de las estructuras sociales y los géneros literarios, iniciada con Georg Lukács y *La teoría de la novela* (1920), obra que será retomada por Lucien Goldmann, en su estudio sobre las novelas de André Malraux en Francia, hacia 1961. La hipótesis de estas teorías es que la estructura social deriva en los géneros dominantes de cada época: la epopeya en la Antigüedad y en la Edad Media y la novela como expresión de la épica en la modernidad. En este sentido, Goldmann sintetiza las reflexiones de Lukács y de René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), obra paralela a las investigaciones de Goldmann que se concretarían en el libro *Para una sociología de la novela* (1964).

Estas hipótesis que sirvieron de punto de partida se refieren "a la homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal,

establecida sobre el intercambio<sup>10</sup> y a la existencia de paralelismos entre esta economía y la evolución del género novela. El elemento definitorio del género recae en la presencia de un *héroe problemático*; con él la novela es “la historia de una búsqueda *degradada* (que Lukács denomina ‘demoníaca’) de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto”.<sup>11</sup> Por lo tanto, el análisis del texto literario comienza con el establecimiento del héroe y la localización de los valores auténticos que constituyen “la base de la estructuración del conjunto de su universo”.<sup>12</sup> Ahora bien, si se regresa a la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela, su historia muestra, desde sus primeras páginas, al héroe Demetrio Macías y su ineludible deber de defender el honor tanto de su esposa como el suyo, lo que representa un valor auténtico, pues estructura su universo. Sin embargo, este deber lo alejará durante años de aquella base de su universo.

Estas condiciones representan la degradación que se encuentra en el núcleo de la novela: degradación de la sociedad, que entra en conflicto con el héroe, y del mismo héroe. Oposición constitutiva entre la sociedad y el héroe, polos de la comunidad suficiente, ésa es la naturaleza dialéctica de la novela. Lukács denomina al héroe *demoníaco*: el problemático, el loco o el criminal, en su búsqueda degradada (inauténtica) de valores auténticos en un mundo de conformismo y de conveniencias. Y esta trayectoria conforma la novela, cuya tipología se determinaría por la relación entre el héroe y el mundo: 1) Novela del “idealismo abstracto”: héroe activo, conciencia estrecha respecto a la complejidad del mundo (Don Quijote no cesa en su empeño, aunque el mundo que habita no lo comprende, como tampoco el héroe comprende ese mundo); 2) Novela psicológica, de la “vida interior”: héroe pasivo, conciencia demasiado amplia para sentirse satisfecho (*La educación sentimental* es el ejemplo de este tipo de novela, cuyo héroe, Frédéric Moreau, se caracteriza por “la ociosidad de su inteligencia y la inercia de su corazón”); y 3) Novela educativa, de “autolimitación”: renuncia a la búsqueda sin aceptación del mundo ni abandono de la escala implícita

<sup>10</sup> Lucien Goldmann, “Introducción a los problemas de una sociología de la novela”, en *Para una sociología de la novela*, Jaime Ballesteros y G. Ortiz (trad.), Madrid, Ayuso, 1975, p. 16.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

(*Wilhelm Meister*, el mentor que renuncia a la lucha pero guarda sus esperanzas para sus discípulos).

Goldmann enlaza aquí los estudios del francés René Girard de la década de los años sesenta, quien también define la novela como historia de una búsqueda degradada de valores auténticos, búsqueda emprendida por un héroe problemático en un mundo degradado. La degradación observada por Girard proviene de Heidegger y su idea del mal ontológico y el deseo metafísico; es decir, una degradación irremediable del mundo y una necesidad de trascendencia y ascenso se concentran en el individuo, quien reconoce una distancia entre sí y el objeto deseado (el valor auténtico de Lukács). En esa distancia se encuentra una mediación (un sistema de obstáculos, ayudas, pruebas, logros) que puede ser de dos tipos: externa e interna. La mediación externa se caracteriza porque el agente mediador es exterior al mundo, como las novelas de caballería en el *Quijote*, que funcionan como “instructivo” para el héroe y le indican cómo alcanzar un deseo a todas luces inalcanzable. La mediación interna está constituida por el conjunto de circunstancias que forman parte del mundo relatado; por ejemplo, en *Los de abajo*, Luis Cervantes, quien indica a Demetrio la ruta a seguir para incorporarse al ejército constitucionalista y le allega los satisfactores inmediatos. “En el interior de estos dos grandes grupos, cualitativamente diferentes, encontramos en Girard la idea de una degradación progresiva que se evidencia por la proximidad creciente entre el personaje novelesco y el agente mediador, y la distanciamiento cada vez mayor entre este personaje y la *trascendencia vertical*”.<sup>13</sup>

El escritor, durante el proceso de escritura de la novela descrita por ambos autores, mantiene una actitud específica: *humorista* según Girard, *irónica* según Lukács. Ambas actitudes comportan un carácter *ético*: “la novela es el único género literario en que *la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra*”.<sup>14</sup> Para Goldmann, la novela refleja la sociedad de la época desde sus inicios, pero la transformación que el género ha sufrido desde Kafka, el solo estudio del contenido, resultan ya insuficientes. A cambio, el problema fundamental de la sociología de la novela es el de la relación entre la forma novelesca

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 22.

y la estructura del medio social en cuyo interior se ha desarrollado (la sociedad individualista moderna). La hipótesis de Goldmann es que se ha dado “*la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado*”.<sup>15</sup> Siglos antes del surgimiento de la sociedad individualista, de la sociedad que produce para el mercado, los hombres y los bienes mantenían una relación de “valor de uso”: si alguien necesitaba un objeto (vestido, calzado, casa), lo producía por sí mismo o lo obtenía de alguien más y conocía el costo en esfuerzo de ese objeto. En cambio, con la sociedad de producción para el mercado, el valor de uso se sustituye por el “valor de cambio”: ni el consumidor ni el productor de un objeto conocen su valor de uso, sólo les importa conseguir el dinero necesario para adquirirlo.

En este contexto de vida económica, compuesta de sociedades orientadas a producir valores de cambio, que son valores degradados, se incorporan los individuos creadores: *individuos problemáticos*. El escritor aparece como un individuo problemático, pues aún concede a su escritura un valor de uso, pero la novela se “cosifica” y eso determina su evolución estructural. De ahí que la tesis marxista de que las clases dominantes imponían el gusto literario a las clases dominadas, formando una *conciencia colectiva*, comience a tambalearse a partir de la transformación de la sociedad del siglo xx. La relación entre las estructuras económicas y las manifestaciones literarias en la modernidad se produce *fuera de la conciencia colectiva*. Es decir, según Goldmann, la sociedad ya no se reconocería en la novela a causa de los siguientes factores:

- a. La mediación se ha constituido en categoría fundamental: la propensión a hacer del dinero y del prestigio social valores absolutos.
- b. Subsisten en esta sociedad individuos problemáticos (artistas, escritores, filósofos, hombres de acción) cuyo pensamiento y conducta están regidos ante todo por la calidad de su obra, pero sin poder escapar totalmente a la acción del mercado y la acogida de la sociedad cosificada.
- c. Al no poder ser ninguna obra la expresión de una experiencia puramente individual, la novela no pudo aparecer y desarrollarse más que en la medida

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 24.

de un estado de descontento afectivo *no conceptualizado*, orientado hacia valores afectivos.

- d. Conjunto de valores que, sin trascender del individuo, tenían alcance universal: los valores del individualismo liberal, éste se ha convertido en el elemento constitutivo de la novela. Aquí ha tomado la forma del *individuo problemático* a partir de: 1) la experiencia personal de los individuos problemáticos y 2) la contradicción interna entre el individualismo como valor universal engendrado por la sociedad burguesa y las importantes limitaciones que esta sociedad imponía a las posibilidades de desarrollo de los individuos.

Como se puede observar, la obstaculización del individuo supone, para la novela, la desaparición del héroe. Esta desaparición del personaje central habría promovido la transformación de la novela y, en el proceso, Goldmann observa dos momentos específicos:

- I. Transitorio: la desaparición de la importancia del individuo y las tentativas de sustituir la biografía por valores de ideologías diferentes (instituciones, familia, grupo social, revolución, etcétera).
- II. Abandono de todo intento por sustituir al héroe problemático. Esfuerzo por elaborar la novela de la ausencia del tema, de la no existencia de toda búsqueda que comienza. Forma novelesca crítica y oposicional, forma de resistencia a la sociedad burguesa. El hombre no podrá ser auténtico más que en la medida en que se conciba o se sienta como parte de un conjunto en transformación y se sitúe en una dimensión transindividual histórica o trascendente.

En efecto, la novela europea de mediados del siglo xx se transformaba aceleradamente y el héroe parecía desaparecer a cambio de grupos sociales, ideologías o incluso la negación de una identidad ideológica o social: *1984* de George Orwell (1949), *La condición humana* de André Malraux (1933) y las novelas de la llamada *nouveau roman*. Por supuesto, Europa aún no presenciaba la incursión de la narrativa “no occidental”: latinoamericana, norteamericana, asiática y otras que contribuirían con modificaciones sustanciales del héroe y su trayectoria. No obstante, el análisis de la novela a partir de estos dos factores, héroe y

trayectoria, en diálogo con las condiciones socioeconómicas del autor y de la época en que el texto fue producido, ofrece al crítico una serie de aportaciones: permite reconocer aquellos valores que son simbólicamente apreciados a lo largo de la historia, “valores auténticos”: restaurar un mundo justo, proteger el núcleo familiar, trascender socialmente, etc.; este análisis también busca ahondar en el conflicto del escritor ante el mundo en que habita, analizar su actitud ética y estética; también ofrece la posibilidad de analizar la situación de la novela ante el individuo o el grupo social, sus ideologías e incluso su negación.

#### PROPUESTA DE ANÁLISIS

Una vez más, se propone una lista de instrucciones cuyas respuestas permitirían elaborar un comentario basado en el análisis. La condición para realizar este tipo de comentario es contar con una novela cuyo protagonista sea un héroe activo con un objetivo de trascendencia que podría enaltecerlo. Como lo señala Goldmann, este tipo de novela tiende a desaparecer; sus últimos resquicios se encuentran en la novela detectivesca o negra, pues el héroe debe hallar la verdad, imponer justicia o restaurar el orden social; se encuentra también en la novela de la revolución, un modelo de épica que, como el movimiento social que recrea, tiene un impulso restaurador de las clases más débiles, impulso que cede su fuerza al establecimiento del poder.

- Demostrar que el personaje reproduce los rasgos del *héroe degradado* a partir de Lukács y Girard: valores, sociedad, búsqueda, etcétera.
- Identificar los *valores auténticos* que persigue el héroe.
- Identificar a qué género corresponde la novela, según los parámetros de Lukács: novela del “idealismo abstracto”, “psicológica” o “educativa”.
- Establecer la trayectoria de trascendencia del héroe así como los elementos que componen la *mediatización*.
- Analizar al autor de la novela como *individuo problemático*.
- Localizar si existe algún grupo social en sustitución del héroe.

Se plantea, en este caso, el análisis y comentario a la novela de Enrique Serna *El miedo a los animales*, un relato policiaco más cercano a la novela negra.

#### El héroe de *El miedo a los animales*

Georg Lukács afirma que el escritor presenta al lector una imagen de la complejidad de la realidad: la dialéctica de la contradicción interna del capitalismo que desemboca en la lucha de clases. En este marco, las obras de Kafka, Beckett o Faulkner, representaban problemáticas individualistas y conjuntos de mecanismos artísticos que revelaban el fracaso del individualismo capitalista. Lucien Goldmann, discípulo de Lukács, aporta nuevos elementos a esta sociología de la literatura en *Para una sociología de la novela*. Así, en este texto se basará la siguiente propuesta de análisis aplicado a la novela *El miedo a los animales* del mexicano Enrique Serna (2001).

Según Goldmann, existe una “homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal, establecida sobre el intercambio” (1975: 16). Debido a esto, la estructura de la novela se basa en “la historia de una búsqueda degradada (...), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado” (16). Un “valor auténtico” es el valor abstracto deseado, base de la estructuración del conjunto de su universo. En el centro de esta búsqueda se encuentra un “héroe problemático”, considerado así porque se encuentra en franca oposición ante el mundo que, a su vez, se ha degradado por las condiciones económicas e históricas. Esto particulariza a Evaristo Reyes, el protagonista de la novela *El miedo a los animales*, porque en su búsqueda de la verdad, la que denunciaría en una novela, entra en el ambiente más degradado, la policía judicial. Pero llega a compenetrarse tanto con ese mundo que se convierte en parte del sistema de corrupción, tortura y extorsión que denunciaba.

En esa situación, tiene oportunidad de salvar la vida de un intelectual al que respeta; pero no puede evitar que sea víctima de un asesino perteneciente al mismo ámbito intelectual. Por fin puede acercarse al sistema cultural del que soñó formar parte en su juventud; sin embargo, descubrirá que aquellos valores e ideales a los

que aspiraba son también un mundo degradado. Con esto, cumple con la condición del “héroe” de la novela moderna: criminal, rasgo fundamental de Evaristo Reyes; individuo problemático, porque es un intelectual tratando de encontrar los valores auténticos a partir de la denuncia del mundo degradado del que forma parte. Enrique Serna basa la trama de su novela en los valores auténticos más preciados en nuestra cultura: el arte verdadero, comprometido; la justicia y el amor. Y, a pesar de que se encuentra inmerso en un mundo degradado, sigue creyendo en la justicia y se enamora “sinceramente” de una mujer que vive en el mundo oscuro de cabarets y prostíbulos, Dora Elsa.

Lukács distingue tres tipos esquemáticos de la novela occidental: novela del “idealismo abstracto”: héroe activo, conciencia estrecha respecto a la complejidad del mundo; novela psicológica, de “vida interior”: héroe pasivo, conciencia demasiado amplia para sentirse satisfecho, y novela educativa de “autolimitación”: renuncia a la búsqueda sin aceptación del mundo ni abandono de la escala implícita (17-18). La novela *El miedo a los animales*, entonces, también puede clasificarse según estos criterios de trayectoria del héroe. Empieza siendo una novela de idealismo abstracto porque, a pesar de todos los obstáculos y de su propia degradación, el héroe se mantiene en lucha para encontrar la verdad. Sin embargo, al final se convierte en una novela educativa y de autolimitación porque el héroe renuncia a la búsqueda idealista de ser escritor pero no se aísla de la sociedad. Obtiene el reconocimiento en los dos ámbitos; no obstante, Evaristo Reyes decide que el ámbito literario lo rebasa y lo obligaría a renunciar a su escala de valores. Su intención moralizante es reconocida por el ámbito cultural y, en consecuencia, la juzga como una muestra de mal gusto.

Para continuar con el análisis de la novela, hay que explicitar que René Girard incorpora a la sociología de la literatura el concepto de “mediatización” o “mediación”, que se refiere a agentes que se encuentran entre el héroe problemático y el objeto de su búsqueda, en el contexto del mundo degradado. Por tales agentes, la distancia entre el héroe y su deseo se incrementa. Esta condición también se evidencia en la novela en cuestión, ya que Evaristo busca trascender a partir de la mediación: primero, al integrarse al mundo judicial, donde obtiene los recursos que supuestamente le permiten mantener a su familia, pero que en realidad lo se-

paran de ella, y cada supuesto logro resulta, en realidad, otra forma de degradación; más adelante, observa que en el sistema intelectual todos los escritores, funcionarios e intelectuales necesitan de los favores de otros para obtener mayor reconocimiento, y participan de ese sistema de mediaciones sin reconocer la degradación que esto implica.

La trayectoria del héroe de esta novela muestra tanto el tono que Lukács señalaba en el autor: ironía, como el humorismo que refería Girard. En efecto, Enrique Serna logra varios episodios irónicos en los que enjuicia y juzga aquellos ámbitos que no deberían degradarse, el de la justicia y la cultura, pero que en realidad resultan aún más degradados.

#### Referencias bibliográficas:

- Serna, Enrique, *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, 2001.  
Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Jaime Ballesteros y G. Ortiz (trad.), Madrid, Ayuso, 1975.

#### BOURDIEU Y LA SOCIOLOGÍA DE LA CREACIÓN INTELECTUAL

Como última teoría centrada en la realidad social aludida en la obra o en la realidad como contexto en que surge, se propone el planteamiento del sociólogo Pierre Bourdieu, quien cuestiona los principios de la sociología de la literatura y el estructuralismo. Bourdieu plantea una “sociología de la creación intelectual”, cuyo interés se cifra en “la relación que un creador sostiene con su obra”,<sup>16</sup> una relación afectada por el sistema de relaciones sociales en el que la obra se realiza. Para Bourdieu, el creador ocupa una posición en un complejo sistema formado por receptores de la obra (público), otros creadores, autoridades editoriales, etcétera, que conforman lo que llama “campo intelectual”, un complejo mecanismo de fuerzas que surgen, se agrupan, se oponen entre sí. Cada creador

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, Julieta Campos, G. Esteva y A. de Ezcurdia (trad.), México, Siglo XXI, 1967, p. 135.

estará determinado por su posición en este campo cultural.<sup>17</sup> Asimismo, contará con un “inconsciente cultural” y un peso específico dentro del campo. Esta idea sintetiza un amplio conjunto de variables que el autor debe enfrentar antes, durante y después de la escritura de una obra; por ejemplo, las condiciones sociales y familiares que lo inducen a escribir determinado tipo de obra (temática, género, estilo), las condiciones de lectura propiciadas por las editoriales (selección de textos y de autores, procedimientos propagandísticos, etc.), la red de relaciones sociales del autor (pertenencia a un grupo, fama literaria, “mafias”). El campo estaría compuesto por todo tipo de agentes (autores, editores, críticos, profesores, jurados, funcionarios, aficionados...), y cada agente está determinado por su participación en el campo cultural. Asimismo, el tipo de participación implica un “inconsciente cultural” que prevé las decisiones del individuo.

Este campo funciona así gracias a que goza de una autonomía poco común en otros campos de la vida social; se trata de “un sistema regido por sus propias leyes”. Tal autonomía, sin embargo, resulta de un largo proceso que culminó en la posibilidad de legislar sobre su propia materia. Bourdieu observa la constante tensión entre el campo intelectual y los poderes económico, político y religioso. La Iglesia, como se sabe, ejerció el papel de autoridad intelectual durante la Edad Media y lo mismo ocurrió durante el Renacimiento con el mecenazgo de la aristocracia y la nobleza. Poco a poco, aparecieron *instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales, que se colocaron en situación de competencia por la legitimidad cultural: el teatro, al disponer de un público masivo puede alejarse un poco de las imposiciones del poder. La organización paulatina de academias y salones también propicia la autorregulación del arte por los artistas mismos. El público, a su vez, se extiende y diversifica. El campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas.

A partir del siglo XIX y con el empuje que significó el romanticismo para el campo específicamente cultural, la relación entre autor y lector sufrió una transformación: uno y otro adoptaron, de manera recíproca, una actitud diferenciadora; la producción artística se consideró, a partir de entonces, una producción

especializada que contenía una “realidad superior”. El escritor se representa como creador independiente, indiferente a los gustos del público, y esta independencia se convertirá en norma del individuo creador (un proceso similar al que describe Benjamin a propósito de Baudelaire y que se expuso páginas anteriores). Así, con esa mayor afirmación del artista, la autonomía del campo intelectual se concreta; pero también el sistema de relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual (editores, críticos, directores de diarios y revistas y, por supuesto, el público lector) gana en especificidad, en tanto que el producto, además de su valor como mercancía, adquiere valor estético y una significación simbólica. ¿Qué agente goza de competencia para arbitrar la legitimidad cultural del producto? En apariencia, el público; sin embargo, éste carece de personalidad más allá del personaje social: así, la sociedad, difusa y anónima, interviene en el centro del proyecto creador e inviste al artista de sus exigencias o sus rechazos, de su entusiasmo o su indiferencia. Desde entonces, el artista, junto con su proyecto creativo, debe enfrentar la incertidumbre de la definición social de su obra (éxito, fracaso, interpretaciones, representación social). Sobre todo en la actualidad, esto se hace evidente en los “autores de éxito”: la voluntad de seguir fiel a una forma triunfadora o el temor de perder ese éxito y otras restricciones sociales pueden llegar a ser más importantes para el autor que su necesidad estética o la de su obra.

Bourdieu considera que la obra conserva la huella de los determinismos sociales que ejercen dos condiciones: el *habitus* del artista (sujeto social, miembro de una familia y una clase, y productor, con contactos profesionales y una formación) y la posición que ocupa en el campo de producción, en la división del trabajo de producción cultural. La creación sería un resultado de la relación entre ambas condiciones: si bien el *habitus* no es consecuencia de la *posición* en un primer momento (el escritor puede atribuir su decisión vocacional a sus experiencias sociales y familiares, pero no todos los individuos de su misma clase social y con un pasado similar se convertirán en escritores), la *posición* sí hace el *habitus* (posibilidades de movilidad social, perfil deseable para un puesto), pues el *habitus* ya está adaptado al puesto por mecanismos que determinan la vocación y la cooptación. La obra y el autor se definen por este sentido público; se integran sólo en el sistema de relaciones sociales establecido entre los agentes que constituyen el campo intelectual: otros artistas, críticos y editores. ¿Quién

<sup>17</sup> El autor utiliza los términos *campo intelectual* y *campo cultural* como sinónimos.

juzga y quién consagra?, ¿cómo opera la selección de las obras dignas de ser admiradas, conservadas y consagradas?

La publicación, proceso de objetivación de la intención creadora, se realiza a través de relaciones sociales: entre el editor y el autor, entre el autor y la crítica, entre el autor y otros autores. El proceso es perfectamente reconocible en la selección de los manuscritos de acuerdo con los criterios preestablecidos por la editorial y sus modos de presentar la obra y el autor. El proceso de publicación, sin embargo, es sólo uno más dentro del campo intelectual, cuyas partes y reglas están dispuestas en relación de dependencia. Bourdieu describe el campo intelectual como un juego de ajedrez, cuyos integrantes se clasifican de acuerdo con su categoría, que limita sus facultades de movimiento: todos los integrantes, como las piezas del juego, dependen de los demás; pero esta dependencia no se ejerce en un mismo grado para cada uno, ya que las distingue un peso *funcional*, marcado por su contribución a dar al campo intelectual su estructura específica, por su posición en el campo, marginal u oficial con respecto a instituciones, y por su autoridad para imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual.

Las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros del campo cultural están mediatizadas por la estructura del campo intelectual: se realizan a través de medios de difusión como revistas y libros; centros educativos y culturales como universidades e instituciones estatales; editoriales y librerías con sus criterios de selección, prestigio, capacidad de distribución. Los elementos de la estructura, además, suelen mantener distintas funciones a propósito de la cultura: conservación (aquellos agentes e instituciones que preservan la permanencia del canon y a cambio miran con desconfianza las obras recientes), creación (agentes e instituciones que promueven y difunden la novedad como valor) y consagración (instancias que pretenden apropiarse de la legitimidad cultural blandiendo conceptos como “autoridad” tanto institucional, si se trata de individuos con grados atribuidos por el campo, como personal, si se trata de individuos que forman escuela a su alrededor).

Así, el campo cultural y sus manifestaciones, junto con el *habitus* y la posición del autor, serían el objeto de estudio de esta corriente teórica, por lo que se relaciona con algunas ramas de la teoría de la recepción. De seguir las pautas de Bourdieu, el método de análisis trae consigo una serie de exigencias para el inves-

tigador: búsqueda exhaustiva de reseñas, comentarios, ensayos críticos, estudios académicos o de divulgación; establecimiento de círculos en los que el autor participó y su situación, rango o frecuencia de asiduidad; tipo de editorial y medios de difusión del autor o su obra. Como se puede observar, la obra en sí misma difícilmente será estudiada (al margen de los comentarios vertidos en las entrevistas), interpretada y valorada, a riesgo de restar objetividad a la investigación. Sin embargo, Bourdieu señala con frecuencia que existe una relación directa entre el campo y el estilo del autor. Y esa convicción rige su libro *Las reglas del arte*.

A pesar de que Bourdieu acude con frecuencia a casos de autores literarios reales, su análisis más completo, el de *Las reglas del arte*, se basa en la descripción de los mecanismos del campo literario de una novela, *La educación sentimental* de Gustave Flaubert.<sup>18</sup> El sociólogo descubre en esta obra una muestra de los espacios que conforman el “campo literario”, determinado por polos de poder: del arte y la política, primero, y el de la política y los negocios, después; además de las redes de individuos que se mueven entre ambos. Flaubert habría construido la representación del campo literario de la mitad del siglo XIX por medio de personajes caracterizados como símbolos de ciertas posiciones sociales que intervienen en la consolidación de la autonomía del campo intelectual. En ambos polos opuestos de arte y negocios, caben desde el comerciante de arte hasta la cortesana, intermediadores entre los “burgueses dominantes” y los artistas;<sup>19</sup> las mujeres tendrán sitios relevantes en esta organización social en tanto “mujeres libres”: esposa del burgués, cortesana, bailarina, actriz o mujer letrada.

<sup>18</sup> “A través del personaje de Frédéric y de la descripción de su posición en el espacio social, Flaubert desvela la fórmula generadora que rige el principio de su propia creación novelesca: la relación de doble rechazo de las posiciones enfrentadas en los diferentes espacios sociales y de las tomas de posición correspondientes en las que se fundamenta una relación de distancia objetivante respecto al mundo social [...] Queda más manifiesto todavía en su afición por las simetrías y las antítesis”. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Thomas Kauf (trad.), Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 58-59.

<sup>19</sup> El artista ocupará un sitio particular en las posiciones de dominio: puede acceder a ambos polos, dicta modas y gustos, experimentan formas de transgresión sexual. La definición de artista constituye una multiplicidad de definiciones de acuerdo con la posición que ocupa con respecto a otros artistas e intelectuales, pero también respecto a su clase social de origen y el tipo de producción que “eligen” concretar.

El héroe como individuo, en el campo recreado en la novela, es analizado desde sus figuras *sobredeterminadas* social y psíquicamente (por su determinación específica y la que imprimen en sus herederos): los padres. La importancia de esta inclusión radica en que los personajes se insertan en un ámbito en que la herencia representa una parte fundamental del orden social, pues distingue a los pequeños burgueses que la poseen de los que no cuentan con ella. Entonces, el autor retoma los planteamientos de la sociología empírica al reconstruir el sistema social revelado en un texto literario, apoyado por los datos históricos que complementan dicho espacio social.

#### PROPUESTA DE ANÁLISIS

De acuerdo con la revisión de varios textos de Bourdieu, vincular el campo cultural con una obra en específico se presenta como un proceso con varios niveles de complejidad. A diferencia de la reconstrucción de la recepción de una obra, que inevitablemente debe partir de la obra terminada, la sociología de Bourdieu implicaría establecer el campo, la posición y el *habitus* del autor antes y en el momento de la publicación de la obra, exponiendo las características estilísticas con un trasfondo sociológico. A partir de ese análisis, atender la crítica que recibió la obra elegida, explicar, entonces, las condiciones de la siguiente obra publicada por el mismo autor y, una vez más, ahondar en el estilo del autor y de la obra particular. Se hace imposible exponer un estudio de tal extensión; sin embargo, se puede remitir a la tesis titulada *Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso*. La investigación requirió de sus autores la recopilación de todo tipo de discursos críticos a propósito de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi; la revisión de la estructura del mercado literario en que se ubicó la obra y el premio con que fue galardonada. Se examinó aquí la figura del agente literario, la organización estadística de las reseñas publicadas en diferentes periódicos; se analizó también un conjunto de entrevistas a críticos literarios y, en menor medida, el planteamiento hipotético de interpretaciones para los hechos localizados. A este conjunto de materiales de investigación podrían haberse sumado datos de ventas, criterios

editoriales, entrevistas a jurados, a lectores organizados por nivel de especialización, familiares y amigos del autor. Como advirtieron los investigadores, su propósito fue “reflexionar sobre las dos facetas de una obra literaria, es decir tanto en su valor como bien de consumo y en su valor como bien simbólico: mercancía y significación. Esto no quiere decir que realizamos un estudio estético ni económico sobre el texto”.<sup>20</sup>

Se ofrece, en cambio, un comentario inspirado en el ensayo de Bourdieu sobre Flaubert y en el hecho de que, en el ámbito hispanoamericano, diversos géneros literarios han sido dedicados al entramado intelectual: el chileno Roberto Bolaño describió campos europeos y latinoamericanos, con una novela dedicada específicamente al campo intelectual mexicano y español de la década de los setenta, *Los detectives salvajes*; la breve y afamada novela del cubano Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, explora las relaciones entre dos individuos interesados en la literatura con las instituciones de la Cuba comunista como marco; Sergio Pitlor en *Los juegos florales* recrea los logros y conflictos de un grupo de autores hispanoamericanos en Florencia, alrededor de una editorial presidida por una monstruosa directora. En estos relatos, se aborda la aventura de una comunidad de escritores con problemáticas sociales particulares que, inevitablemente, incidirán en su quehacer literario. En un sentido similar, la novela de Enrique Serna, *El miedo a los animales*, es una obra que se caracteriza por incorporar, como forma de estructurar la intriga, una gran cantidad de reflexiones sobre las relaciones entre intelectuales, prestigio social, crítica y organismos estatales dedicados al reconocimiento y difusión de la cultura; relaciones visibles por lo menos hacia la década de los años noventa. Por tales razones, es la novela comentada.

<sup>20</sup> M. G. Amor y José Ortiz, *Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso*, tesis, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 2002, p. 7.

**Ejemplo de comentario:**

*El miedo a los animales* fue publicada en 1995: iniciaba el sexenio priista de Ernesto Zedillo, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional llamaba la atención del mundo, Carlos Salinas había decretado la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1988; mientras, las deficiencias educativas de la población mexicana se hacían más evidentes en contraste con las principales economías mundiales. Por su temática, estructura y recursos, es una obra que representa una oportunidad para exponer los postulados teóricos del sociólogo francés Pierre Bourdieu, los cuales, a su vez, ofrecen herramientas de análisis para mostrar los mecanismos de lectura de la obra en relación con su contexto de escritura.

En esta obra, probable “novela en clave” que alude a publicaciones e instituciones educativas reales junto con ficticias instituciones de difusión cultural, Enrique Serna recrea, con intención satírica, una relación entre poder, instituciones y publicaciones a través de los individuos que las perpetúan o se oponen a ellas. La técnica narrativa que permite esta reflexión profunda es consecuencia, en parte, del género (se trata de una novela policiaca con elementos de la novela negra): a partir del asesinato del periodista y literato Roberto Lima, el detective, Evaristo Reyes, periodista convertido en judicial pero con pretensiones de escritor, deberá investigar el crimen para el que fue solicitado —siguiendo las normas del género— en el entramado de relaciones culturales en que se movía la víctima. La obligatoria aventura del detective transcurre en el interior del campo cultural: funcionarios de dependencias públicas, escritores de columnas culturales en diarios, directores de editoriales, escritores consagrados. Esta aventura exige al investigador una actividad de análisis del campo intelectual que el narrador comunica al lector (aunque, como suele ocurrir, el resultado de este análisis lo llevará a una conclusión errónea acerca de la solución del crimen).

Evaristo Reyes enfrenta un universo regido por sus propias reglas: el campo intelectual, un sistema de fuerzas formado por agentes o sistemas de agentes que ejercen su fuerza en diversas direcciones. Cada agente está determinado por un tipo de inconsciente cultural —también llamado *habitus* de producción: condiciones sociales como familia, clase, acceso a contactos profesionales, etcétera— más un

grado de poder o autoridad con respecto a otros agentes del campo (Bourdieu, 1967: 135-136). Por eso, los intelectuales y artistas dependen de la imagen que otros intelectuales, periodistas y críticos tienen de ellos. A partir de esta dependencia, Enrique Serna plantea, para su novela *El miedo a los animales*, un asesinato cuyo motivo radica en la constante incertidumbre del autor literario ante el conjunto de signos ambivalentes que se producen y transmiten sobre su proyecto de escritura. Todos los sospechosos del crimen reconocen haber sido objeto de alguna crítica de la víctima

Hay una serie de relaciones reconocibles entre el texto escrito y la realidad en que la novela se produjo. En primer lugar, se encuentra la entrevista de Enrique Serna a propósito de la publicación de *El miedo a los animales*: el personaje de Roberto Lima surgió de su lectura de una columna publicada en 1986 (Castro, 1995: 69) y las opiniones del personaje de Evaristo, en quien se enfoca la voz narrativa son similares; en segundo lugar, los géneros discursivos que el autor maneja con regularidad: la sátira y la novela negra o *thriller*, los cuales, para funcionar, requieren un referente claro para los lectores. Entonces, es posible determinar que el principio creativo de la novela fue una reconstrucción de los aspectos del campo literario que al autor le resultan criticables.

De ahí que en el campo literario descrito a través de Evaristo Reyes sea reconocible el campo literario mexicano: dependiente del Estado, legitimado por los vínculos entre los intelectuales posicionados en instituciones que dispensan prestigio cultural y sostenido por la aprobación o desaprobación de la prensa, entidad que el mismo Estado sostiene. Éste, sin embargo, desconoce el sistema que financia y utiliza como propaganda, como señalará uno de los personajes: “Los políticos no saben quién es quién en el mundo de la cultura y se dejan guiar por las apariencias” (88). El campo está construido por los proyectos de otros creadores, la objetivación de la crítica, las editoriales y sus criterios de selección, el público y su relación con la editorial. Por estas características del campo, la posición y el individuo (y su *habitus*), se entablan entonces relaciones individuales específicas: el autor y el editor, el autor y la crítica, el autor con otros autores. En este entramado se encuentran los personajes de *El miedo a los animales*: aunque todos ellos se conocen y coinciden en situaciones aisladas, en realidad cada personaje-escritor más

su obra, como proyecto creador, se encuentran en un espacio restringido para los ocupantes de otros espacios: Roberto Lima es un escritor marginal pero con posibilidad de influenciar a los asistentes a su taller literario: Claudio Vilchis resulta un exitoso intelectual, secretario de un supuesto Consejo Editorial del Fondo de Estimulo a la Lectura; Perla Tinoco, subdirectora del también supuesto Comité Nacional de Fomento a la Cultura. Serna reconoce su preocupación por la existencia de este tipo de personajes: en la novela también se incluyen a “las camarillas de escritorzuelos que detentan el poder literario y los paladines de la sociedad civil en lucha permanente por las cámaras y los micrófonos” (Castro, 1995: 69).

No faltan, en este campo literario de ficción, una especie de “bohemia” cuyo origen se encuentra en “la concentración de una población muy numerosas de jóvenes que aspiran a vivir del arte, y que están separados de todas las demás categorías sociales por el arte de vivir que están inventando, surge una sociedad dentro de la sociedad” (Bourdieu, 2005: 91). Con individuos extraídos de estos estratos sociales, la bohemia se reconoce “próxima al ‘pueblo’, cuya miseria comparte a menudo, está separada de él por el arte de vivir que la define socialmente [...] ajustados de antemano, en su habitus doble o dividido, a una posición en falso, la de los dominados entre los dominantes” (: 92-93).

#### Referencias bibliográficas:

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Serna, Enrique, *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, 2001.

#### TEORÍA Y LITERATURA

Y, como cierre al apartado de teorías sociológicas, una reflexión de José Luis González, escritor puertorriqueño y profesor universitario, poco leído en la actualidad (el porqué de ese olvido sería un tema apropiado para analizar según las pautas de la sociología de la creación intelectual).

#### *Jonás, novela, género y clase social*

Yo estoy convencido de que el género novela está muerto hace más o menos medio siglo. Aclaro que estoy hablando en un sentido histórico, que es el único sentido en que opera la sociología de la literatura. A mis alumnos del seminario de esta materia en la UNAM les cuesta un buen esfuerzo entender esta “muerte” de la novela en un momento en que se están publicando más “novelas” que nunca y en que todo el mundo habla sobre el *boom* de la novelística hispanoamericana. El hecho histórico al que me estoy refiriendo es el siguiente, dicho de manera muy esquemática. La novela, como lo sabemos todos, es hija de la burguesía, es decir, es el género literario que la burguesía creó para expresar su visión del mundo. En ese sentido, la novela “mató” al poema épico, que fue el género que expresó la visión del mundo de la aristocracia feudal. Ahora bien, todo género que se crea para expresar la visión del mundo de una clase tiene una aspiración integradora de la realidad. De ahí su gran coherencia interna, que formalmente se expresa en unas estructuras características. Como comprenderás, estoy hablando de la gran novela realista del siglo XIX: Balzac, Dickens, Galdós... (y el mayor de todos, Tolstoi, rebelado contra la aristocracia semifeudal en cuyo seno le tocó nacer y crecer). Conviene precisar, aunque para muchos ya sea cosa bien sabida: esa novela burguesa no es novela defensora de la burguesía, porque su visión de la realidad es una visión crítica, propia del sector intelectual de una clase dominante que actúa como la conciencia de esa clase. Pero cuando la burguesía como clase dominante entra en su crisis histórica definitiva a principios de este siglo, vale decir cuando se inicia el proceso de descomposición de su hegemonía, su visión del mundo empieza a resquebrajarse, a desintegrarse. Esa desintegración tenía que reflejarse, necesariamente, en el género literario que había sido creado para expresar la visión del mundo de la burguesía. El reflejo de esa desintegración fue un reflejo temático en algunas novelas de finales del siglo pasado y comienzos del presente, como *Los Buddenbrook* y *La montaña mágica* de Thomas Mann, que representan la última etapa de lo que conocemos como realismo crítico. Pero en la llamada “novela moderna” más característica, la desintegración histórica de la visión del mundo de la burguesía se expresa dentro de la obra, en sus estructuras mismas, en su concepción y en su tratamiento del tiempo, de los procesos

mentales de sus personajes, de la significación de los datos de los datos de la realidad. Como también comprenderás, estoy hablando de Proust, de Joyce, de Kafka, de Musil... La novela, entonces, pierde uno de sus atributos esenciales: la racionalidad crítica. Y para sobrevivir como forma artística tiene que recurrir a las muletas de otras formas, pasadas y presentes. Una de éstas es el mito. El apoyo en el mito se advierte hasta en los títulos: *Ulysses*, de Joyce; *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; *Simbar*, de Eduardo Mallea... Mi *Jonás*, salvando todas las distancias responde a esta misma necesidad de buscar sostén en una forma esencialmente ajena a la novela. La gran novela, que fue la novela realista del siglo XIX, nunca tuvo que recurrir a esas muletas, porque era perfectamente capaz de andar con sus propias y vigorosas piernas. *Jonás* no es otra cosa, temáticamente hablando, que el relato de las experiencias de un joven puertorriqueño en el Nueva York de la década del cuarenta. Para narrar experiencias de ese tipo, totalmente reales y típicas, ¿qué necesidad hubieran tenido de recurrir al mito novelistas como Balzac, Dickens, Galdós...? Pero tú —podrán decirme algunos— no eres novelista burgués y el marxismo debería servirte como visión del mundo capaz de integrar la realidad que informa tu obra. Vayamos por partes. Yo, en efecto, no soy novelista burgués en el sentido de que mi visión del mundo no es una visión burguesa ideológicamente hablando. Pero, ¿cuál es entonces mi visión? Yo aspiro a que sea una visión proletaria, porque el proletariado es la clase social con cuyo destino histórico yo me he identificado; pero hay que reconocer, para no caer en la trampa de las ilusiones fáciles, que la visión proletaria del mundo es una visión que está haciéndose en este periodo de transición histórica. Y tanto está haciéndose, que todavía el proletariado no ha creado las formas artísticas específicas adecuadas a la expresión de su visión del mundo. Porque no hay que olvidar que una visión del mundo no la inventa en abstracto una clase social, sino que es el resultado de la experiencia histórica de la clase; y la experiencia histórica del proletariado se halla todavía en sus etapas iniciales, sobre todo si pensamos en términos de una experiencia como clase dominante, que es lo decisivo en el contexto de la producción cultural. [...]

Conozco muy bien la cantidad de dudas y de reservas que suelen suscitar estos planteamientos. Para dilucidarlas habría que escribir un libro o varios libros, y aun así... Mira, por ejemplo, una de esas dudas. ¿Mueren todos los géneros literarios

con la clase social que les dio vida? Cuando se trata de géneros creados por una clase, la historia nos autoriza a responder que sí. Pero hay géneros que nos son creados por una clase, sino, para decirlo en términos poco rigurosos tal vez, por la humanidad en su conjunto. Tal sería el caso de la poesía lírica, y también el del cuento. Tú me dirás tal vez que la novela de caballerías puede considerarse "novela feudal". Yo te contestaría que no, que la novela caballeresca es el fruto más tardío de la ideología feudal y, al mismo tiempo, contiene ya elementos de la mentalidad renacentista. Así, por ejemplo, continúa exaltando valores esencialmente medievales como el honor y el coraje que por manifestarse generalmente en actos de guerra estaban reservados a la clase más elevada de la sociedad; pero presenta una nueva concepción del amor, el del caballero por su amada, que ya no el amor teologal de la Divina Comedia sino una representación idealizada del poder vital del impulso amoroso inconfundiblemente propio de la mentalidad burguesa en ascenso histórico. Otra duda sería la que plantea la existencia del *boom* novelístico hispanoamericano en el mismo momento en que se habla de la muerte de la novela. La contradicción no es más que aparente: lo que sucede es que los géneros literarios, y las formas artísticas en general, no mueren de síncope cardíaco (en este sentido, sería más exacto hablar de la agonía, en lugar de la muerte de la novela). La novela empezó a morirse, como era natural, allí donde nació: en las sociedades burguesas avanzadas. Sobrevive en la periferia de esas sociedades, en lo que ahora llamamos el Tercer Mundo, y muy especialmente en América Latina (pero también en África, cuya novelística conoció un *boom* parecido al nuestro en la década del cincuenta). Pero sucede incluso que aun muchas de las mejores novelas latinoamericanas de estos últimos años ya no son novelas en un sentido estricto. ¿Podría sostenerse, con un mínimo de seriedad, que *Rayuela* es una novela? El mismo Cortázar ha dicho que lo que menos le gusta de ese libro es lo que "todavía tiene de novela convencional". El proceso de descolonización de la obra de Cortázar culmina en su siguiente libro: *62, modelo para armar*. Si en *Rayuela* ya había capítulos prescindibles y más de una manera posible de leer el texto, en *62* lo que hace el escritor es darnos los fragmentos, las piezas de la realidad para que las "armemos" como podamos y como queramos. ¿Te imaginas a Tolstoi haciendo eso? ¿Te lo imaginas pensando que la última parte de *La guerra y la paz*, aquella extensísima

digresión histórico-filosófica, era “prescindible” para un lector de su libro? ¿Se entenderá mejor ahora lo de la desintegración de la visión de la realidad en la mal llamada “novela” moderna? ¡Ah, pero *Cien años de soledad!*, me dirán. ¿Y qué con *Cien años de soledad*? ¿Fue por casualidad que el propio García Márquez y Mario Vargas Llosa hablaron de la novela de caballerías en relación con *Cien años*? Es lo que te decía antes sobre las muletas que ahora necesita la novela para seguir andando. Lo que importa mucho señalar es que nada de esto tiene que ver con el valor artístico de estas obras. Es muy sabido que un género literario suele producir obras maestras en el momento de su desaparición y, sobre todo, de su transición a otras formas.

José Luis González, en *Los novelistas como críticos II*, Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comps.), México, FCE, 1991, pp. 71-74.

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Bourdieu, Pierre, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y cultura*, Martha Pou (trad.), Néstor García Canclini (intr.), México, Grijalbo, 1990.
- Gallegos, Carlos, et al. (coords.) *Pierre Bourdieu. Campos de conocimiento, teoría social, educación y cultura*, Tuxtla Gutiérrez, UNACH-UNAM, 2005.
- Schücking, L. L., *El gusto literario*, Margit Frenk (trad.), México, FCE, 1960.

