

Sociología del Arte

Por Lucio MENDIETA Y NUÑEZ, Doctor en Derecho, Director del Instituto de Investigaciones Sociales de la U. N. A. M.

CAPÍTULO XXXII

INFLUENCIA SOCIAL DEL TEATRO

a) *El Teatro en la Antigüedad*

DE los géneros literarios seguramente el teatro es el que ha tenido mayor influencia social, entendiendo dentro de aquella denominación tanto la literatura como la escenografía y el arte dramático propiamente dicho formando una unidad inescindible. La influencia social del teatro se debe a que es, generalmente, una forma artística accesible a toda persona, cualquiera que sea su mentalidad y su nivel de cultura. Mientras que la prosa, la poesía, la novela, exigen un saber mínimo y cierta colaboración emotiva e interpretativa por parte del lector; el espectador, en el teatro, puede ser iletrado y no necesita desarrollar, en la correspondiente relación estética, ninguna acción, ningún esfuerzo imaginativo, le basta con ser simplemente eso: espectador.

La escenografía ahorra a la imaginación el trabajo de ubicar las escenas en el ambiente apropiado y los actores se encargan de hacer evidentes las emociones y el significado de los hechos que realizan, por medio del diálogo, de los matices de la voz, las expresiones y los ademanes. En la plasticidad, en la objetividad del teatro está su gran fuerza social porque gracias a ellas puede transmitir directa e inme-

diatamente a grandes colectividades ideas y actitudes de incalculables consecuencias.

La influencia social del teatro fue muy grande durante el tiempo que monopolizó las cualidades aludidas y empezó a decaer a medida que otras formas de la literatura y del arte dramático se las disputaron. En consecuencia, el teatro no ha influido siempre de igual modo en las sociedades humanas y, por lo mismo, corresponde a la Sociología del Arte subrayar a través de su historia los diversos aspectos de su importancia sociológica, que es lo que intentaremos hacer en este y en los siguientes capítulos.

La literatura dramática tiene origen religioso, cuando menos dentro de la cultura de Occidente. En la antigua Grecia surge como derivación del ditirambo que era una "oda coral entonada en honor de Dionysos". Tespis introdujo en ese ritual dos elementos nuevos, el diálogo y la acción mímica de quienes intervenían en él, creando así el drama; por eso se considera que ese autor fue el primer dramaturgo griego hacia 550 años antes de Jesucristo.

El drama, al decir de Gándara y Miranda, evolucionó rápidamente "los asuntos derivados del culto de Dionysos fueron sustituyéndose por otros sacados de las viejas leyendas mitológicas y heroicas".¹

El pueblo dispensó a las representaciones dramáticas una gran acogida. Tenían lugar en la plaza pública ante el Templo de Baco y no fue, según los autores citados, sino hasta el año 500 antes de J.C. que se edificó en Atenas, al pie de la Acrópolis, el primer Theatron (lugar de espectáculo) que consistía en una serie de graderías de piedra dispuestas en semicírculo, al aire libre, frente a una plataforma llamada escena; entre ésta y la gradería se hallaba un espacio intermedio denominado orquesta en el que evolucionaba el coro. Los actores usaban máscaras y un calzado llamado coturno que elevaba considerablemente su estatura, vestían túnicas y hablaban en forma solemne subrayando sus palabras con las actitudes del cuerpo y las entonaciones de la voz. En cada representación únicamente tomaban parte tres actores, siempre varones, aun para los papeles femeninos, que cambiaban de caracterización de acuerdo con el desarrollo de la obra.

"Toda la función, dicen Gándara y Miranda, tenía el carácter

¹ Gándara y Miranda. *Historia de la Literatura Universal*. F. P. E. S. A. Madrid. Pág. 2.

de ceremonia religiosa oficial en honor de Dionysos, a la que acudía, como es natural, la ciudad entera”.

En esta primera fase, el teatro influyó sobre la sociedad conservando e intensificando los sentimientos religiosos y procurando la unidad nacional en torno a las creencias místicas comunes.

En una segunda fase, el teatro, ya definitivamente configurado y una vez que alcanzó su máxima perfección literaria en las obras de Esquilo, de Sófocles, de Eurípides, influía en las costumbres, en los sentimientos y en la moral de las gentes presentando de una manera objetiva, realista, al alcance de todas las mentalidades de jóvenes y adultos, hechos tradicionales o históricos en el encanto de una trama y en la secuencia de una acción que atraía el apasionado interés de los espectadores.

Pero fue otro género de la literatura dramática el que, en la antigua Grecia, ofrece el mejor ejemplo de la influencia social del teatro: la comedia. Los autores antes citados dicen que se deriva de Komos, cortejo rústico en honor de Dionysos durante el cual los aldeanos semiembriagados que iban en carretas, entablaban diálogos con los circunstantes usando frases groseras y satíricas. Epicarno de Siracusa, hacia los siglos VI y V antes de J.C., dio en Sicilia forma teatral a estas celebraciones y tuvo tanto éxito que bien pronto el género empezó a ser cultivado en Atenas.

Los actores de comedia llevaban máscaras grotescas y zapatos bajos.

El asunto de las comedias, en un principio y durante largo tiempo, fue siempre de actualidad y de carácter político. Era el teatro de comedias, en realidad, una tribuna formidable que influía poderosamente en la opinión pública atacando a los gobernantes y a los partidos en forma despiadada, o bien a las personas y a las ideas sociales en boga. Se conocen estas obras bajo el título de “comedia antigua”.

“Para dar una idea de la agresividad de la comedia antigua, refieren Gándara y Miranda, recuérdese que el personaje satirizado aparece con su propio nombre y caracterización, que toda injuria era habitual, y que merced al azuzamiento de la comedia que desacreditaba a un ciudadano, fue posible, como en el caso de Sócrates, crear un ambiente al difamado que le acarrease, como causa remota, la pena de muerte”. Refieren también que “la sátira contra Cleón, Jefe del Partido Democrático en *Los Caballeros*, de Aristófanes, es tan violenta que hubo de ser el propio Aristófanes quien representase ese papel porque ningún actor se atrevía”.

La comedia fue como una prensa de combate en un mundo y en

una época en que no había periódicos; sus efectos eran inmediatos, directos, prácticos, pues despertaban sentimientos colectivos y actitudes populares en ocasiones peligrosas para la estabilidad de las instituciones, por eso provocaron la consiguiente reacción de los gobernantes que lograron, al fin, que autores y actores dejaran de cultivar el ataque personal hacia 330 y 270 A de J.C. A esta modificación sustancial en el estilo del teatro se le conoce con el nombre de la "Comedia Nueva" cuya influencia fue menos ostensible en virtud de que se complacía en tratar humorísticamente cuestiones y costumbres del pueblo satirizando a determinados tipos sociales, según se ve en las obras de Menandro.

La literatura dramática de los romanos tanto en la tragedia como en la Comedia, no fue sino una imitación de la griega. El teatro ejerció sobre la sociedad romana, la misma fascinación que en Grecia, si bien la Comedia sólo se ocupaba de provocar la risa y el buen humor de los espectadores presentando personajes grotescos que eran caricaturas de algunos de la vida real.

b) *El Teatro en la Edad Media*

Puede decirse que la Edad Media surge sobre las ruinas del mundo grecorromano, y si bien es cierto que no pocos de los pensadores de ese período histórico se dedican a hurgar en los escombros de las culturas de aquel mundo para inspirarse en los filósofos griegos y latinos, también es verdad que, en otros aspectos creativos del espíritu humano, las sociedades del medioevo hacen descubrimientos por sí mismas, con absoluta ignorancia del pasado. Así, por ejemplo, en materia del arte dramático, sin saberlo, recorren el mismo camino que antaño anduvieron los autores en la Grecia divina y en la Roma inmortal.

"Existe un género literario —dicen Gándara y Miranda—, que la Edad Media creó absolutamente por sí misma, con total independencia de los modelos clásicos. Como si éstos no hubieran existido jamás, el arte medieval volvió a inventar la poesía dramática.

"Por lo demás, este segundo nacimiento del teatro implica los dos mismos invariables factores que intervinieron en su primer alumbramiento de Grecia: el pueblo como agente y la religión como cantera. Con sorprendente uniformidad, el drama religioso surge en Alemania y en España, en Francia como en Italia e Inglaterra, a expensas del culto religioso. Análogamente a lo ocurrido en Grecia,

la comedia medieval es fruto nacido directamente de la entraña del pueblo, de su instinto poético figurativo y de sus necesidades de plasmación realista".²

En efecto, siempre de acuerdo con la excelente obra de los autores citados, vemos surgir en Francia el drama litúrgico, que era una corta representación de escenas evangélicas realizadas en el interior de las iglesias, como parte integrante de los servicios religiosos. Estas pequeñas obras estaban escritas en latín y más tarde, hacia el siglo XII, empezaron algunos autores a escribirlas en lengua romance.

En el siglo XIV aparece un género religioso especial: los llamados "Milagros de Nuestra Señora" que tratan de la intervención de la virgen en asuntos humanos o de prodigios atribuidos a los santos. En el siglo XV, surgen otras piezas teatrales semejantes: "Los Misterios" y los "Juegos" que se refieren a escenas bíblicas o históricas. En estas dos formas del arte dramático se advierte el embrión de la comedia, porque se mezclan a lo sublime del asunto pasajes grotescos o cómicos que son propiamente el origen del teatro profano en la Edad Media.

En el siglo XIII empezaron a obtener el favor del público unos diálogos llenos de gracia que recitaban los juglares. Se llamaban "disputas", "debates", "dichos", "sermones festivos"; "fiestas del asno" y "mascaradas". Hasta el siglo XV, el teatro de comedia se configura completamente en las "Moralidades"; "Soties" y "Farsas"; las dos primeras tienen como finalidad predicar la virtud y combatir el vicio, y las últimas divertir usando la sátira y asuntos un tanto licenciosos.

Este mismo proceso de resurgimiento de las representaciones dramáticas en las fiestas religiosas y de diferenciación del teatro profano se advierten en otros países con la uniformidad de un verdadero fenómeno social. Así, en Inglaterra, hacia el siglo XIII aparecen los "Miracles Play" y las "Moralidades" a semejanza de las obras francesas; en Alemania, también en la misma época, nace el drama litúrgico unido a las celebraciones religiosas, y más tarde "Los Juegos de Noel" o de la "Pasión", y desde los primeros años del medievo, los juglares inician el teatro burlesco que se desarrolla notablemente hasta convertirse en los "Juegos de Carnaval", piezas teatrales del género burlesco y costumbrista. El fenómeno se repite en casi todos los países europeos bajo la influencia de varios factores sociológicos, entre los cuales son de mencionarse por su importancia, los siguientes:

a) La manifiesta dificultad de las gentes del pueblo bajo para

² Gándara y Miranda. *Op. cit.* p. 21.

comprender las abstracciones de la religión católica. Esta circunstancia indujo a los sacerdotes a introducir en la liturgia pasajes dialogados y dramatizados que, por su interés y plasticidad, atraían la atención de los fieles y les resultaban enteramente comprensibles. El desarrollo que pudiéramos llamar natural de esta idea alcanzó su máxima expresión en el drama litúrgico y bíblico que lograba, además, conmover y fijar en la memoria de los circunstantes, escenas, acontecimientos e ideas del culto católico.

La influencia social del teatro litúrgico fue decisiva durante la Edad Media y se usó, inclusive, como instrumento para obtener la conversión de los paganos y de los pueblos llamados bárbaros al catolicismo.

b) La imitación hizo que el teatro litúrgico de Francia se extendiera a otros países, con las mismas características esenciales, lo que explica la uniformidad del fenómeno.

c) El origen medieval del drama profano y de la comedia está íntimamente unido a otro fenómeno social: la decadencia del latín y el desarrollo de las lenguas romances. En cuanto al drama litúrgico, siguiendo sus fines de propaganda y catequización, se empieza a escribir en el idioma del pueblo, se presenta la posibilidad de tratar otros intereses populares diferentes de los puramente religiosos. Esos intereses son los relacionados con la conducta y a ellos se dirigen las "Moralidades" y los de distracción y alegría que parecen congénitos a la naturaleza humana, y que el teatro burlesco, en sus diferentes formas, satisface plenamente abordando con gracia, a veces con excesiva licencia, temas de la vida cotidiana, costumbres y acontecimientos históricos.

d) La semejanza en el origen, en sus elementos esenciales y en el proceso evolutivo del teatro, lo mismo en el mundo grecorromano que en el del medioevo, indican que la literatura dramática tiene profundas raíces en el ser social, tema éste que trataremos más adelante en un capítulo dedicado al Arte como evasión.

c) *El Teatro Moderno*

Los elementos fundamentales del teatro moderno empiezan a configurarse en Europa durante esa gran época de la historia que se llama el Renacimiento. La literatura dramática se libera definitivamente de la influencia religiosa, en el sentido de que deja de ser parte de las ceremonias litúrgicas y se aparta de todo intento catequista. Los drama-

turgos y comediógrafos, tanto en Italia, cuna del movimiento renacentista, como en Francia, en Inglaterra y en Alemania, se dedican a imitar a los clásicos griegos y latinos. Esta tendencia, según apuntan certeramente Gándara y Miranda ³ abrió francamente una era de secularización teatral.

La influencia del Teatro se desplazó bien pronto de la esfera mística a la concretamente social, hacia el siglo xvii y ofrece dos aspectos bien definidos: *a)* el culto y *b)* el popular. El teatro culto se dirige a la clase media y alta de la sociedad, educada suficientemente como para comprender la fuente y el alcance de los temas que trata y la versificación dentro de la que se desarrolla. Las dramatizaciones son de carácter didáctico o combativo. Vittorio Alfieri en Italia, por ejemplo, al decir de los autores citados, escribe obras “enderezadas a educar políticamente a su pueblo en el sentido de la violencia frente al tirano y del celo por la libertad”. En Francia, Moliere “pone en escena las modas, las ridiculeces de una determinada clase social o profesión, y en sus comedias de carácter combate los vicios”. Racine escribe un teatro eminentemente moral. En Inglaterra, Marlowe y Shakespeare abordan asuntos históricos plenos de enseñanzas éticas y políticas. En Alemania, los asuntos inspirados en la Historia y en la Biblia se presentan con fines indudables de moralización.

El teatro popular, contrariamente al culto, se orienta hacia lo burlesco y lo licencioso. En Italia, hacia el siglo xviii “degeneró —dicen Gándara y Miranda—, en sátira zahiriente para personas conocidas bajo nombres supuestos, tradicionales”. En Inglaterra, a fines del siglo xvii, la comedia adquiere características de tal modo inmorales, que despierta duras críticas y la protesta de la “honrada burguesía”. En Alemania, lo que podría llamarse la política religiosa, la gran querrela de la Reforma, influye notoriamente en el teatro popular, representado por los llamados “juegos de carnaval”; “los diversos partidos, afirman los autores citados, encontraron en el teatro un arma cómoda para defender sus doctrinas y atacar a los adversarios”.

Durante el Renacimiento, además de la secularización que acrecienta la influencia social del teatro, se producen dos cambios en las representaciones y uno en su factura que lo acercan definitivamente a las masas: la participación de la mujer, el decorado, y la adopción de la prosa como medio de expresión. Antes, de acuerdo con la tradi-

³ Gándara y Miranda. *Historia de la Literatura Universal*. E. P. E. S. A. Madrid. p. 35.

ción helénica, los papeles femeninos eran desempeñados por varones; pero hacia el siglo xvii, en Inglaterra se abandona esta costumbre y se permite la intervención de actrices. La representación de cualquiera tragedia, drama o comedia, se hacía en un foro cuyo fondo era una decoración invariable de tal modo que los cambios de lugar tenían que indicarse poniendo letreros que los señalaban, por ejemplo: bosque; calle, etc. Parece que fue también en Inglaterra en donde empezó a enriquecerse la tramoya escénica. En cuanto a la prosa, ya usada desde fines de la Edad Media sobre todo en el teatro popular, se vuelve casi la única forma dramática, pues las obras en verso van siendo cada día más raras. Estas innovaciones fueron bien pronto imitadas en todo el mundo civilizado y así se dio al teatro mayor plasticidad y realismo.

El Romanticismo no favoreció el progreso del teatro por su carácter exótico e imaginativo que halló amplio campo en la poesía y en la novela; pero que contradecía la esencia realista de toda la literatura dramática. Hacia mediados del siglo xix, bajo la influencia del movimiento naturalista, vuelve al cultivo de las realidades sociales y sigue diversos rumbos: político, de tesis, moralista, y, en su mayor parte, francamente licencioso.

Desde el punto de vista material, el Romanticismo llevó a la perfección los decorados y las escenificaciones teatrales.

De fines del siglo xix a nuestros días, la evolución de la literatura dramática llega a su culminación con el teatro moderno que se distingue de los períodos anteriores, en nuestro concepto, por su falta de tendencias definidas, su complejidad y su comercialización.

El teatro moderno culto se halla influido por las preocupaciones literarias de los autores y tan pronto es realista hasta el mínimo detalle como simbólico o fantástico. Otra tendencia representada por el teatro experimental o por el llamado teatro de cámara, aparece con carácter puramente esteticista.

El teatro popular dentro del que deben clasificarse las comedias y las revistas musicales, está influido por el factor económico, que si bien se advierte desde la secularización de la literatura dramática, en estos tiempos ha llegado a su máxima expresión con la empresa cuyos fines son puramente comerciales. Se estudia la psicología del público, sus gustos, sus reacciones y se le sirve lo que se sabe de antemano que admitirá con entusiasmo. Así, la comedia moderna es picante, inmoral, licenciosa y las revistas, lujosas, extremadamente sensuales. En ambos casos halaga los sentimientos primarios de los seres humanos, sin preocuparse en lo más mínimo de elevar su capacidad estética.

CAPÍTULO XXXIII

LA NOVELA

I

DEFINICIÓN. ORIGEN. EVOLUCIÓN.

Para hallar los orígenes y la influencia social de la novela, es preciso partir de una definición de este género literario que, hasta ahora, no ha sido rigurosamente definido. Ortega y Gasset se pregunta: ¿Qué es una Novela? y en torno de esa interrogación borda muy brillantes comentarios y disquisiciones; pero se llega al final de los veinte párrafos que le dedica, sin obtener una respuesta satisfactoria, sino antes bien, afirmaciones desconcertantes: “El género novelesco es, sin duda, cómico”, dice, para asegurar unas líneas más adelante: “La Novela es tragicomedia”;¹ y sea lo uno o lo otro, el interrogante queda en pie, ¿qué es una novela?

Nosotros vamos a tratar de resolver esta cuestión desde un punto de vista sociológico para establecer el concepto objetivo de la novela, al margen de toda posible norma retórica o juicio puramente literario. En este sentido es un relato en prosa de hechos y acontecimientos más o menos triviales o importantes, imaginarios, reales o simplemente posibles, o más o menos inverosímiles; pero en todo caso dispuestos dentro de la narración a voluntad del autor, en los que toman parte seres humanos. Esos hechos o acontecimientos nunca se agotan en un episodio único, sino que forman una secuencia lógica y una unidad total y se refieren a los intereses y a los sentimientos de las personas en sus relaciones con sus semejantes, con la sociedad en que viven y con el mundo y el universo en que habitan.

Con esta definición pretendemos deslindar los campos de géneros literarios conexos. Así, el poema épico, por ejemplo, es un relato; pero escrito en verso; el cuento es puramente episódico y la tragedia, el drama, la comedia, no son narraciones sino representaciones.

Nuestra definición comprende las diferentes clases de novelas, lo mismo las de carácter puramente imaginativo que las basadas en datos

históricos o en realidades, y les pone a todas, como denominador común, el interés vital de la humanidad, pues como dice el autor citado: "De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte."²

El origen remoto de la novela, si se aceptan los términos en que la definimos, está en el cuento, porque este es, como aquélla, un relato. Bien sabemos que lo que pudiera llamarse la técnica del cuento es diversa, esencialmente, de la que se emplea en las narraciones noveladas; el cuento refiere un episodio, en tanto que la novela es una sucesión de hechos reales o simplemente verosímiles en una trama fundamental; pero de la mayoría de los cuentos tal como se conocen en la literatura actual, puede hacerse una novela con sólo ampliarlos y detallarlos suficientemente, y no pocas novelas, a su vez, pueden reducirse a cuentos despojándolos de complicaciones y detalles.

El cuento es tan antiguo como la humanidad; resulta imposible asignarle con precisión ni hora ni lugar de nacimiento, pues probablemente no hay grupo humano, por primitivo que se le suponga, en el que no existan cuentos que se han venido transmitiendo oralmente de generación en generación. El origen del cuento, como el del mito y la leyenda, es eminentemente social. Los primeros cuentos escritos que se conocen pertenecen a la literatura sánscrita clásica, datan del siglo v antes de J. C. y están reunidos en libros tales como el Pañchatantra. De la India se propagó el cuento a Europa "por una doble vía", dicen Gándara y Miranda, cuyo jalón inicial fue el persa, pues de éste pasaron al hebreo, al griego y al latín y así se volcaron en la Europa occidental por un lado, y por otro, "los árabes tomaron también de dicho idioma las colecciones de cuentos, las desarrollaron, imitaron e incrementaron y las pusieron en circulación por España".³

Sin embargo, no encontramos un lazo de unión inmediato entre el cuento y la novela, pues la primera obra novelesca que se conoce, al decir de los autores citados, nace en Roma, en la época del Imperio y se debe a Petronio Arbiter con el nombre de *El Satiricón*. Es más bien una especie de transición entre el poema y la novela propiamente dicha, pues está escrita en verso y en prosa. En España, en cambio, se advierte la continuidad inmediata de la novela como derivación del cuento en la obra del Infante D. Juan Manuel: *El Conde Lucanor*, preciosa colección de cuentos ejemplares unidos por el hilo de una sencilla

² José Ortega y Gasset. *Op. cit.* p. 103.

³ Gándara y Miranda. *Historia de la Literatura Universal*. E.P.E.S.A. Madrid. p. 8.

ficción en los que el autor se propone moralizar divirtiendo y que terminan con una corta moraleja en verso. “Es —dice Dn. Carlos González Peña— la obra maestra de la prosa castellana en el siglo xiv y tiene, además, un singular mérito: el de ser, en prosa, el primer libro novelesco que aparece en las primeras literaturas de Europa.”⁴

Hagamos notar de paso, en apoyo de nuestra tesis, que la obra citada de Dn Juan Manuel, es una imitación de cuentos hindúes. En el siglo xv la novela empieza a configurarse con propios perfiles en los diversos países de Europa y desde entonces evoluciona “hasta afirmarse como un género literario independiente” a principios del siglo xvii.⁵

La evolución de la novela continúa con extraordinaria pujanza y llega en la centuria pasada a su máxima expresión artística y obtiene el más alto favor del público, al grado de que Ortega y Gasset dice que, “por novela entendemos la evolución literaria que vino a madurar en la novela del siglo xix”.

Es claro que cuando hablamos de “máxima expresión artística”, nos referimos a las obras maestras del género novelesco, pues como en toda forma del arte, solamente algunos talentos geniales logran alcanzar la cumbre. Y en cambio, al mencionar el éxito de la novela, pensamos en su extraordinaria difusión en todas las clases sociales a pesar de sus diversos niveles de cultura. Tal cosa se debe a que la novela como veremos bien pronto, es multifacética, pues lo mismo se acicala con los más grandes refinamientos que se pone al alcance de la mentalidad popular y de la imaginación infantil. En cada caso su influencia sobre la sociedad es diversa y por ello conviene estudiar, siquiera sea someramente, las distintas clases de narraciones novelescas y tratar de hallar su fondo común de carácter sociológico, es decir, la esencia social de todas ellas.

II

CLASIFICACIÓN DE LA NOVELA

A la Sociología corresponde el estudio de la influencia social de la novela; pero es evidente que no todas las novelas producen los mismos efectos en la sociedad, sino que estos dependen de la naturaleza de ellas que, siendo diversa, ofrece no obstante varias características similares. De ahí nace la posibilidad y la necesidad de clasificarlas en ca-

⁴ Carlos González Peña. *Curso de Literatura*. Ed. Patria, S. A. págs. 93 y 94.

⁵ Gándara y Miranda. *Op. cit.*

tegorías para descubrir el influjo de cada una de esas categorías sobre los lectores. No es, sin embargo, tarea fácil porque se trata de un género literario multifacético.

Las clasificaciones puramente literarias carecen de interés sociológico, pues de nada sirve distinguir entre novela social, novela fantástica, realista, psicológica, o bien, romántica, bucólica, etc., etc., porque esas características no establecen, por sí mismas, ninguna relación entre la obra y su posible influencia social.

Roger Caillois, refiriéndose a los varios intentos clasificatorios de las narraciones novelescas, dice: "Es evidente que un defecto fundamental invalida las clasificaciones en uso. Y es que estas no tienen en cuenta la naturaleza misma de la novela. Parecen ignorar que la novela es esencialmente ondulante y diversa, que ninguna regla gobierna su extraordinaria plasticidad, que ningún límite detiene sus ambiciones, las cuales por el contrario, a medida que se realizan, van descubriendo nuevas razones de acrecentarse. En tales condiciones, resulta tan difícil cercar como limitar este refugio extensible de la anarquía y la licencia, este terreno de ensayo donde toda tentativa tiene cabida. Para captar una realidad tan fugaz de nada sirve establecer rúbricas fijas, construir compartimientos estancos. Precísase, por el contrario, usar de "puntos de vista" que permitan determinar los diferentes caracteres que manifiesta cada obra y, sobre todo, evaluar en qué grado los presenta. De este modo, agrega, es posible esperar un diagnóstico cuya complejidad garantice la exactitud y responda a la complejidad que define.⁶

Partiendo de estas ideas, clasifica a las novelas por *a)* su amplitud; *b)* densidad; *c)* extensión; *d)* atención a la realidad; *e)* interioridad; *f)* identificación con el héroe y *g)* voluntad de influir.

La amplitud alude "al número de personajes que desempeñan en la narración un papel importante"; la densidad "mide la minuciosidad del relato"; la extensión indica las tres dimensiones de toda novela, o sea el espacio geográfico dentro del que se mueven sus héroes; el tiempo que abarca lo narrado y la extensión social que "se refiere a la variedad de los ambientes humanos donde se desarrolla la acción".

La "atención a la realidad" marca el nivel de conciencia de los seres ficticios que figuran en la novela, la importancia que atribuyen al mundo exterior y la que conceden a su universo íntimo, atentos como se les muestra a sus inquietudes secretas o aplicadas a la conquista del dinero

Roger Caillois. *Sociología de la Novela*. Ed. Sur. Buenos Aires. págs. 44 y siguientes.

o del poder. La "interioridad de un relato", depende de la forma en que el autor describe "las pasiones que conmueven al héroe".

La identificación con el héroe indica de manera clara el grado en que el novelista se retrata en el personaje central de su obra, en otro o en varios de ellos. Por último, la voluntad de influir es la manera que el autor emplea en la narración para obtener determinadas reacciones del público.

Roger Caillois considera que estos criterios "permiten tal vez proporcionar de cada obra una indicación menos arbitraria que las que habitualmente se dan sobre el particular" y piensa que "con la ayuda de ciertas obras célebres convertidas en puntos de referencia" y usando la escala de 1 a 9, podría darse una idea objetiva de toda novela ajena por completo a su valor.

A pesar de que este complicado intento de clasificación se hace en una "Sociología de la Novela", nosotros no hallamos, ni el autor establece, relación alguna entre los precitados criterios que la fundamentan y lo social. Pues, en efecto, ¿qué influjo puede producir sobre la sociedad una obra novelesca de gran "densidad" porque en ella aparecen cien personajes, o bien, otra por el hecho de que posee una extensión tan formidable como *La Vuelta al Mundo en ochenta días*?

Esta forma de clasificación de la novela, más que sociológica, parece analítica de cada narración; pero lleva a un análisis que ni tiene interés literario porque nada dice sobre sus cualidades estéticas, ni resulta una guía apreciable para los lectores. Es más probable que estos se sientan atraídos por un libro que lleve en la carátula una fajilla con la indicación de "novela romántica", que por otra que siguiendo al autor precipitado, indicara como fórmula de un medicamento: densidad 6; extensión 2; atención a la realidad 8, etc., etc.

Si ni las clasificaciones retóricas ni esta que acabamos de resumir nos sirven para establecer el nexo que indudablemente existe entre las novelas y el público y que explican sus preferencias y que pueden explicar también los impactos emocionales e ideológicos que de ellas reciben, necesitamos, a nuestra vez, probar fortuna para hallar un criterio de clasificación de los relatos novelados, rigurosamente sociológico.

Ese criterio, según nos parece, no puede ser otro que el basado en el campo de acción social de cada clase de novela de acuerdo con su naturaleza intrínseca y con la calidad intelectual de los lectores. Aplicando este método, clasificamos a las novelas en cinco grupos:

A). Novelas predominantemente literarias, destinadas a las élites intelectuales.

B). Novelas literarias; pero accesibles a lo que pudiera llamarse la clase intelectual, es decir, la que sin pertenecer a las élites, posee suficiente cultura y sensibilidad como para comprender obras escritas en lenguaje escogido y para captar sus bellezas de forma y de fondo.

C). Novelas literarias destinadas a lo que puede llamarse la clase media intelectual, es decir, aquella que está entre la clase intelectual propiamente dicha y el vulgo.

D). Novelas desprovistas de literatura, o literatura de acción, a menudo predominantemente gráficas, destinadas a la clase que denominaremos intelectual popular formada por adultos de escasa instrucción, por jóvenes y niños.

E). Novelas patológicas que pueden ser, a su vez, de las cuatro clases antes mencionadas.

Conviene advertir que las clases intelectuales a que se refiere nuestra clasificación no corresponden exactamente a las clases sociales. Jóvenes, niños y hasta ciertos adultos de la clase alta, aficionados a la lectura de novelas gráficas siendo de la élite social, pertenecen, no obstante, a la categoría que hemos llamado intelectual popular, y personas muy cultas de la clase media, a su vez; forman parte de las élites intelectuales.

Nuestra clasificación busca la relación sociológica: obra, público, para hallar el radio de acción de la primera sobre el segundo, como veremos en próximo capítulo.

III

INFLUENCIA SOCIAL DE LA NOVELA

Roger Caillois, refiriéndose a la influencia de la novela sobre las colectividades humanas, apunta certeramente que “no hay más que un único tema de la novela: la existencia del hombre en la sociedad y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de la existencia” y agrega que “es un elemento activo de la sociedad; por un lado la expresa y por otro contribuye a transformarla”.

¿Pero en qué sentido y cómo la transforma?, el autor citado expone

su opinión pesimista sobre este punto, de capital importancia sociológica, en varias partes de su obra: “De suerte que la novela, asegura, ya antisocial por su origen, lo es también por sus efectos. Hace más que aprovechar el vacío en que la colectividad suele dejar al individuo; lo engrandece, lo hace consciente y dolorido. No hay conflicto latente que no actúe y emponzoñe.”⁷ Hasta en el caso de que el relato novelesco se ocupe de “la mediocridad de la vida cotidiana”, hace sensible y como virulento “el aspecto más opaco de la realidad y se esfuerza en desmoralizar”; en otras ocasiones se rebela contra la monotonía; pero de todos modos, “esa invitación equívoca a la pasividad o a la rebelión, comprometen en ambos casos la solidez actual de la sociedad”.⁸ Sin embargo, antes el autor a quien citamos opina “que la inteligencia debe saber cómo deducir su examen en lo que concierne a esta inmensa vegetación escrita, que cada día la asalta y la desconcierta en mayor grado. Ella no interesa solamente al arte, y que es un elemento activo de la existencia contemporánea. No la representa inocentemente. Siente fiebre, y a su vez, le contagia la suya. Extrae los jugos venenosos de sus malas hierbas y elabora con ellos ponzoñas con las cuales intoxica a la sociedad; pero también le devuelve precisadas, admirables, ejemplares, sus fuerzas mejores y sus más nobles ambiciones”.⁹ No obstante esta que parece una reivindicación de la novela, en uno de los capítulos finales de su libro, el autor citado dice: “Hay que investigar cómo la literatura novelesca realiza su trabajo de zapa” y analiza en seguida, de manera admirable, los aspectos negativos de lo novelesco para concluir que es un factor de disolución social.

Nosotros consideramos que la realidad es otra, más compleja, pues ni todas las novelas ejercen la misma acción, ni su influencia alcanza a toda la sociedad. Esto último no se escapa a Roger Caillois, pues refiriéndose al trabajo de zapa de los relatos novelescos, afirma que: “Ante todo uno advierte que este se presenta bajo aspectos diferentes y se efectúa en direcciones aparentemente contradictorias, según sean las capas de la población que ataque (clase ociosa o clase laboriosa) y sobre todo según la aptitud de conciencia y el nivel de cultura de sus lectores.”

Estas ideas sirven de apoyo a nuestra clasificación de las novelas que facilita el análisis de su radio de acción social. En efecto, las del

⁷ *Sociología de la Novela*. Ed. Sur. Pág. 135.

⁸ *Op. cit.* Pág. 136.

⁹ *Op. cit.* Págs. 55 y 56.

primer grupo, o sea las predominantemente literarias que persiguen fines estéticos por caminos originales, como, por ejemplo: las de Joyce, las de Proust, que consideramos prototipos de esta clase y todas las que se acercan más o menos a ellas, no pueden ejercer influjo alguno en las masas populares, ni siquiera en la que hemos llamado la clase media intelectual; sus defectos se circunscriben al muy reducido número de los que integran las élites culturales en los países de civilización occidental.

Las novelas que nosotros clasificamos en un segundo apartado, o sea las destinadas al público intelectual, es decir, al de educación universitaria o que sin haber alcanzado ese grado tiene no obstante un nivel de conocimientos suficientemente elevado y una sensibilidad despierta ante la literatura, poseen radio de acción más grande que las del primer grupo. De esta clase son las obras de Flaubert, de Zolá, de Dostoiewsky, de Tolstoy, por ejemplo, que solamente atraen a quienes son capaces de comprender y gustar la precisión, la belleza y la fuerza del relato, la verdad de la acción, el realismo de los personajes, los matices de sus caracteres y la maestría del autor. Se trata así, de una literatura novelesca que no puede ser comprendida, y que no ejerce por ello mismo influencia alguna sobre la clase media intelectual y menos aún sobre las clases populares.

Tenemos en seguida las novelas de acción y las que ponen en juego conflictos sentimentales y episodios truculentos, expresándolos en un lenguaje sencillo y en narraciones fáciles, como las novelas de Carolina Invernizio o de Carlota Bremer, que tuvieron gran demanda a fines del siglo pasado, y los folletines que publicaban los diarios o las revistas, o que se distribuían periódicamente por entregas, cada una de las cuales concluía en una situación angustiosa al punto de que la inserción o la entrega siguiente eran esperadas, por el numeroso público aficionado a esas lecturas, con gran avidez. El campo de acción de la literatura folletinesca era muy grande y sigue siéndolo, aun cuando ahora en menor extensión porque está siendo desplazada por la radio-novela, según veremos en el capítulo relativo a esta moderna forma del arte literario.

En el cuarto grado de nuestra clasificación colocamos a las novelas casi desprovistas de atuendos literarios; narraciones de aventuras como las de Emilio Salgari, por ejemplo. Pertenecen también a este grupo las novísimas novelas gráficas en las que la parte escrita es mínima y se halla ilustrada profusamente con dibujos que muestran objetivamente los hechos que aquella parte menciona. El público de estas novelas se

encuentra formado por jóvenes de los últimos años de instrucción primaria, de secundaria y por individuos de los sectores populares que no saben leer y escribir suficientemente. Se trata de un público numeroso, fácilmente impresionable.

No nos ocupamos aquí del apartado final de nuestra clasificación que alude a la novela patológica, porque destinamos un capítulo especial a la patología del arte, en el que nos ocuparemos de esa literatura.

Ya se ve ahora como es inexacto atribuir a la novela, así en conjunto, determinadas influencias sociales, pues éstas dependen, ante todo, de la naturaleza de cada narración novelesca y de la parte de la sociedad que, atendiendo a esa naturaleza está culturalmente capacitada para recibirla. Hay, además, otros factores determinantes de la influencia social de la novela, de los que trataremos en próximo capítulo.

IV

LOS FACTORES DETERMINANTES

En capítulos anteriores hemos visto que no debe atribuirse a las novelas una influencia general sobre la sociedad, sino que unas influyen sobre determinados sectores de ésta en tanto que son prácticamente ignoradas por otros. Para facilitar nuestro análisis dividimos a las novelas en varios grupos, según su naturaleza literaria y señalamos la parte del público en la que cada grupo de aquéllas tiene aceptación; pero es necesario decir ahora, que no todas las novelas de un grupo o clase ejercen el mismo influjo sobre los lectores a los que están destinadas, sino que en cada compartimiento de nuestra clasificación la influencia social de la novela depende de los siguientes factores determinantes:

a) La fama del autor; *b)* el estilo; *c)* El idioma; *d)* La contemporaneidad del relato; *e)* La extensión y la profundidad de las capas culturales de la sociedad (entendiendo la cultura como saber); *f)* El prestigio internacional de las literaturas nacionales; *g)* La economía de las ediciones. Estos factores no obran aisladamente, constituyen un complejo que debe ser analizado en cada caso particular; pero conviene que nos refiramos a ellos en el orden expuesto.

La fama del autor es de gran importancia en la influencia social de la novela porque atrae la curiosidad y la atención del mayor número del sector del público que está capacitado, según nuestra clasificación, para comprender y gustar sus obras. Es evidente que no puede ejercer

la misma acción sobre la sociedad un novelista escasamente conocido, que François Sagan, para poner un ejemplo actual, de alguna de cuyas novelas se han editado en Francia hasta cuatrocientos mil ejemplares en el idioma original y que están siendo traducidas a otras lenguas. Si tenemos en cuenta que cada ejemplar es leído por varias personas, resulta que la penetración social de esta novelista es enorme.

El estilo del autor significa mucho también porque hay autores de gran fama que, sin embargo, son poco leídos. Se trata de un fenómeno social difícilmente explicable. Podría decirse que la verdadera fama de un escritor empieza cuando lo conocen, como tal, más personas de las que en realidad leen sus obras. Esto se debe en gran parte al estilo. Concretándonos a los novelistas diremos que algunos escriben en forma poco atractiva o difícilmente abordable para la mayoría de los lectores.

El idioma determina también la mayor o menor difusión de las novelas. Hay idiomas universales en un momento dado de la historia de la humanidad. Actualmente lo son el francés y el inglés. En esto influyen, seguramente, circunstancias de carácter económico, cultural y político. Novelas de autores franceses o ingleses, aun siendo de escaso mérito, son traducidas a todas las lenguas, cuando menos en los países de cultura occidental. En cambio no sucede esto con las escritas en sueco, en noruego, en español, sino únicamente en casos excepcionales, cuando han alcanzado extraordinaria fama sus autores.

La contemporaneidad del relato significa mucho para la demanda de la literatura novelesca. La mayoría del público prefiere las historias que se desarrollan en la época en que vive, en el mundo en el que es actor y testigo porque comprende mejor las actitudes, los sentimientos y las acciones de los personajes que en ellas intervienen. Gracias a este fenómeno es posible la constante producción de novelas, pues de otro modo los nuevos autores no podrían competir con los geniales novelistas de otros tiempos. En realidad, la vida de la novela puede representarse por una curva que asciende desde el punto en que comienza a gustar, al más elevado de la fama completa, para comenzar a descender a medida que se suceden las generaciones hasta quedar reducida, cuando posee valores indestructibles, a volumen de biblioteca que leen profesores y estudiantes de literatura y algunos aficionados a las bellas letras.

La extensión y la profundidad de las capas culturales de la población es otro factor determinante de la influencia social de las novelas.

Es mínima en aquellos países en donde casi el cincuenta por ciento o más de este porcentaje de sus habitantes son analfabetos y la educación universitaria y secundaria alcanza a reducidas y delgadas capas del público lector. En la mayoría de los países de la América Latina, por ejemplo, se hacen ediciones de novelas de mil a tres mil ejemplares que, generalmente, se agotan a lo largo de años y raras veces son reeditadas. En cambio, la influencia que puede ejercer una novela en la sociedad es notable en países de escaso analfabetismo como los Estados Unidos de Norteamérica, en donde una obra de las llamadas por los editores *best seller*, se vende por millones y es traducida a otros idiomas.

El prestigio internacional de las literaturas nacionales, determina el alcance mundial de las obras de esas literaturas que no alcanzan las que carecen de tal prestigio.

Por último, la economía de las ediciones favorece o impide la penetración social de la novela, porque cuando el costo del ejemplar es relativamente elevado, queda fuera del alcance de la clase media y de la clase popular, y, en consecuencia, circula entre ellas escasamente.

Veamos ahora como se integran, en cada caso, los diversos factores que hemos señalado. Si la obra es de autor famoso en un país de idioma no internacional y cuya población ofrece un bajo índice de alfabetismo y de cultura, esa novela sólo influye en la nación en que fue escrita sobre un público poco extenso y en el que intervienen solamente las capas sociales media y superior del mismo. Por el contrario, si el autor es famoso, su estilo fácil, el tema que trata de gran interés humano y actual y el idioma en que se escribe de los llamados internacionales, la literatura a que pertenece de sólido prestigio, sus obras se editan en ediciones caras y populares y la población de su patria es de alto índice cultural, entonces sus novelas, se difunden allí extensa y profusamente en la sociedad y por medio de las traducciones influyen, inclusive, en la mayor parte del mundo occidental.

Esta es, creemos nosotros, la realidad sociológica del radio de acción de la novela que según nuestro análisis, depende de su naturaleza, de las capas culturales de la población de cada país y de la forma de integración de los factores que hemos estudiado. Limitadas así, a sus verdaderos términos las posibilidades de la influencia social de este género de arte literario, nos ocuparemos en próximo capítulo de estudiar en qué consiste esa influencia y cuál es su alcance.

V

ANÁLISIS DE LA INFLUENCIA SOCIAL DE LA NOVELA

Una vez fijados los límites dentro de los cuales pueden ejercer las novelas influencia sobre la sociedad, es necesario establecer la naturaleza de esa influencia. Empezaremos por el último grado de nuestra clasificación de la literatura novelesca, porque es el que en cualquier país corresponde al mayor número de personas.

La novela folletinesca y la historieta gráfica que tienen amplísima difusión entre las clases que hemos llamado media y popular (desde el punto de vista de sus posibilidades intelectuales), casi siempre condenan en la persona del villano las malas pasiones, la doblez, la traición, la concupiscencia y en el héroe o la heroína que sufren la injusticia o los dolores de un destino cruel, glorifican los más altos valores del alma. Esta clase de novelas son desestimadas por los críticos. Alguien ha dicho que con los buenos sentimientos se hace la mala literatura; pero desde el punto de vista de la Sociología del Arte, lo que interesa es la difusión y la reiteración de aquellos sentimientos y no las cualidades estéticas de la obra.

Las novelas artísticamente valiosas son muy leídas por las élites intelectuales y por la que hemos llamado clase intelectual, formada por un público de elevada cultura. Desafortunadamente, muchas de esas producciones atacan franca o indirectamente las bases éticas de la sociedad. Las provenientes de la literatura francesa, por ejemplo, destruyen el honor de la familia, justifican el adulterio, consideran el *menage a trois* como algo socialmente natural; otras, de diversos países, son nihilistas o exacerban los bajos sentimientos: la lujuria, el odio de clases, o exaltan los medios más reprobables para lograr el poder o la satisfacción de todas las pasiones.

Pero cargar el acento en esta clase de novelas, es algo que consideramos sociológicamente inexacto porque al lado de ellas hay otras blancas, de pulcritud moral absoluta, o francamente religiosas o místicas, de autores renombrados que tienen un amplísimo público lector. Mencionaremos como ejemplo las de Paul Claudel.

No hay razón para afirmar que las novelas inmorales, o las que pintan realidades humanas deplorables, son las únicas que influyen en la sociedad, olvidando las que cultivan los más bellos aspectos del espíritu. La verdad es que la literatura novelesca, positiva o negativa,

desde el punto de los intereses sociales, no puede cambiar el modo de ser ingénito de las personas. Si el azar de las lecturas pone en manos de un individuo de naturaleza mística una obra concupiscente, la desechará, del propio modo que quien tiene un carácter materialista no gustará de novelas religiosas o excesivamente sentimentales. La novela, lo más que puede hacer, es estimular las propias inclinaciones del lector y llevarlas a su último grado, y ya esto indica su peligro cuando se trata de obras disolventes, porque cada quien escoge la literatura novelesca que satisface su modo ser. El *Werther* de Goethe, orilló al suicidio a gentes que ya tenían tendencias suicidas.

Sin embargo, es necesario aceptar que en la zona intermedia de los extremos pasionales y entre gran parte de las élites del intelecto y de la que hemos llamado clase intelectual, las novelas en las que sus autores llevados por un afán de arte, descubren los bajos fondos de las urbes, las miserias morales de hombres y mujeres, los abismos psicológicos de seres llenos de taras, sí tienen un efecto deplorable sobre las ideas que sirven de base al comportamiento individual en la vida privada y colectiva. Falta un estudio minucioso sobre los datos estadísticos de cada país relativos al número de ejemplares que se editan y se venden de esta especie novelesca y de sus lectores en las bibliotecas públicas para calcular su índice de penetración social; pero por reducido que se le suponga, y aún cuando según hemos dicho, esta literatura no llega a las clases media y popular incapaces por falta de cultura para gustarla y comprenderla, lo cierto es que actúa sobre las clases dirigentes cuya corrupción que aflora en su estilo de vida, ejerce poderoso influjo sobre el resto de la sociedad.

A esto se debe la reacción que provocan en ciertos grupos, especialmente en los confesionales, las novelas que no se ciñen a las normas morales comúnmente aceptadas. La iglesia católica, por ejemplo, ejerce una especie de censura sobre toda la producción literaria novelesca y previene a los fieles para que se abstengan de leer los libros que en alguna forma pueden dañar sus creencias religiosas y su conducta. A veces, esta censura sirve de estímulo y acrecienta la circulación de los libros prohibidos; pero una buena parte de sinceros católicos observa fielmente los mandatos de los sacerdotes a este respecto. Hay, por ejemplo, para el público de habla castellana, una a manera de diccionario: "Lecturas Buenas y Malas a la Luz del Dogma y de la Moral", por A. Garmendia de Otaola, S. J. Bilbao. *El Mensajero del Corazón de Jesús*. 1ª Ed. 1942, Suplemento 1950. En este libro pueden hallarse críticas desde el punto de vista de la ética religiosa católica sobre los escritores

de todo el mundo, famosos o que han alcanzado cierto renombre, en las que se aprueba o se desaprueba la lectura de sus obras, según el caso.

De este modo descubre nuestro análisis la realidad sociológica de la Novela. Hay extensos sectores (clase media y popular), hasta los cuales no llega la literatura novelesca refinada, algunas de cuyas obras ejercen sobre la sociedad un efecto disolvente y que lee, por el contrario, obras que alimentan su ingenuidad y sus mejores sentimientos e inclinaciones: amor, lealtad, patriotismo, resignación, admiración, justicia, etcétera, etc.

En los niveles sociales superiores desde el punto de vista intelectual, que comprenden a gran parte de la clase alta y de la clase media, ciertos autores famosos ejercen con sus novelas una acción negativa que socava los cimientos sociales y provoca una reacción, una lucha constante contra ellas, que se traduce en la censura de los grupos confesionales y en la producción de una literatura novelesca de muy altas cualidades morales que, en no pocos escritores, ofrece a la vez, indudables valores estéticos.