

CRITICA SOCIOLOGICA Y
LITERATURA ROMANICA

por

FERNANDO CARMONA FERNANDEZ

En nuestra vida académica asistimos a una curiosa contradicción: por una parte, la imposición de unos planes de estudio que tienden a una reducida especialización y, por otra, la reacción de nuestros alumnos que en sus trabajos o tesinas buscan orientaciones interdisciplinales. Nuestros estudiantes huyen de la “barbarie de la especialización”, en expresión de Ortega. Una perspectiva preferida para el estudio de la literatura es la sociológica. Quizás nos nos extrañe este fenómeno si atendemos al mundo editorial español. *La Historia social de la literatura y el arte* de A. Hauser va ya por su doceava edición, constituyendo uno de los más insólitos *best-sellers* de la cultura española de los últimos veinte años”, leíamos hace unas semanas en un diario (1).

En la biblioteca más elemental de cualquier estudiante y no precisamente de Arte o de Literatura, he podido observar, desde hace años, la presencia de este libro. No se trata, pues, de una moda reducida a especialistas universitarios, sino que tiene una dimensión social más amplia.

El auge de este tipo de lecturas tiene, a su vez, su explicación sociológica en la misma circunstancia de estos últimos años. Recuerdo la función de las obras literarias en aquellos estudiantes de los primeros años sesenta. La decepción que nos causaban otras materias humanísticas nos impulsaba a la lectura de obras literarias, liberándonos de una filosofía anacrónica o una historia manipulada. Leíamos con fervor a nuestros novelistas de Galdós a Cela o algún escritor existencialista traducido en ediciones sudamericanas, buscando en sus lecturas muchas respuestas no específicamente literarias.

La obra literaria por su ambigüedad, capacidad de sugerencia, posibilidad de lectura a distintos niveles y, a la vez, fijeza de texto, escapaba a cualquier manipulación. Sin embargo, la lectura entre líneas, el ver en una figura li-

(1) CALVO SERRALLER: *Limites y limitaciones de la sociología del arte*. A. Hauser, en edición de bolsillo. *El País*, 22 de enero de 1978.

teraria una insinuación o pretender descubrir una “tesis” oculta en determinadas obras, es un tratamiento injusto y desvirtuante de la obra literaria. Si la novela se ha descrito como espejo a lo largo de un camino, al menos no pensemos en espejos deformantes, en espejos de feria.

Esta deformación es la que quizá haya motivado un auge excesivo de libros con el título de sociología literaria en nuestro país, explicable por la especial circunstancia histórica vivida estas últimas décadas. Al mismo tiempo una explicación académica de la obra literaria demasiado aséptica, abstrauyendo la belleza estética de su raíz humana y de su circunstancia histórica, ha provocado reacciones opuestas. Sospechamos esta polarización peligrosa cuando encontramos un maniqueísmo simplificante en muchos universitarios, llegando a sostener la existencia de una crítica “reaccionaria” y otra “proge”.

De aquí la necesidad de descontaminar, de antemano, la expresión “sociología de la literatura”, para evitar las suspicacias y prejuicios que suele provocar, que alcanzan incluso a los mismos estudiosos de la materia (2).

El término “sociología” hay que entenderlo, en su acepción genuina, como ciencia social, como análisis de la composición de la sociedad, como descripción de las pautas de comportamiento de la colectividad, y no como una carga de prejuicios filosóficos dispuestos a entrar a saco en la obra literaria. En otra ocasión he señalado la necesidad de considerar la obra literaria como tal para hacer una auténtica sociología de la literatura (3), y señalábamos la doble orientación que toman estos estudios. Por una parte, una “sociología de la creación literaria”; por otra, una “sociología de la obra literaria”. La primera intenta dar una explicación externa al contenido literario, refiriéndose fundamentalmente a la “producción, “distribución” y “consumo” (4), estudiando así la condición del escritor y sus grados de dependencia como los avatares en el mercado del producto- libro. La segunda corriente miraría a la obra literaria en su aspecto no cuantificable, considerando el contenido mental y artístico.

Un enfoque u otro no tenemos por qué considerarlos contrapuestos, sobre todo si nos referimos a la literatura medieval.

El estudio de las condiciones de creación y difusión de las obras literarias medievales ha abierto el horizonte crítico saliendo de círculos estrechos y, con frecuencia, polémicos, historicistas, que marginaban la obra literaria. Si nos acercamos a los estudios sobre los cantares de gesta, nos encontraremos estudiosos del siglo XIX intentando explicar este género literario, centrando su estudio en la laguna histórica creada entre los hechos narrados y la narra-

(2) Recordemos la controversia entre Goldmann, Silbermann, Escarpit y Mouillaud en el primer coloquio internacional de sociología de la literatura, en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en Sociología de la literatura*. Barcelona, 1969, págs. 92-100.

(3) CARMONA FERNÁNDEZ, F.: *Para una sociología de la literatura*, en *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*. Murcia, 1976.

(4) Las distintas partes en que divide su *Sociologie de la littérature* R. Escarpit.

ción. Arrastrados por los mitos románticos del “pueblo creador”, la génesis de los cantares arrancaría de la colectividad impersonal y anónima. Ante la escasez de datos surge la hipótesis de las “cantilenas”, como el supuesto primer vehículo de expresión que evolucionaría hacia los cantares épicos (5).

Esta teoría resultó fantástica e imaginativa por su escaso soporte documental; se hacía una historia abstraída de su circunstancia, de agentes concretos, envolviendo el proceso en la vaguedad de la creación colectiva y anónima; resultaba insatisfactoria al quedar siempre en la periferia de los cantares de gesta que conservamos y no explicarnos la composición y forma artística de éstos.

La reacción antiromántica no se hizo esperar y se buscó el grupo social que daría vida a estas primitivas composiciones épico-líricas, liberándolas de vagar como espíritu de la colectividad. La epopeya, pues, nacería en el seno de la aristocracia militar, irradiando de aquí a todas las capas de la sociedad (6). Se intenta dar un paso más localizando esta clase guerrera y se señala el origen germánico (7). Pero estos estudios seguirán sin encontrar resultados satisfactorios; “así Gastón París nos dice cómo eran las cantilenas que no conocemos y Pío Rajna nos describe las reacciones de los guerreros francos escuchando unos poemas que no les fueron recitados” (8).

A principios de nuestro siglo aparece un nuevo planteamiento: se rompe con la búsqueda de la transmisión secular y se centra la atención en la circunstancia que rodeó las obras que conocemos afirmando que aunque anónimas son resultado de un escritor con plena conciencia de ello (9).

Este nuevo planteamiento adquiere su pleno desarrollo con Bédier (10). Se desvía de la orientación tradicional, afirma el “silencio universal”, anterior al siglo XI. Renuncia a cualquier rastreo histórico (11) y refiere su atención fundamentalmente a las condiciones sociales del autor. Desde este momento los estudios sobre los cantares de gesta incorporarán una carga sociológica irreversible. Bédier centra su atención en localizar la obra literaria en el espacio y el tiempo: ciñe las obras al momento en que aparecen siendo los siglos XI y XII los únicos que pueden explicarlas, a la vez que el medio en el que surgen es el único del que pueden nutrirse. Así recorre los lugares en donde aparecen las leyendas. Estas van indicando los caminos de las peregrinaciones que jalonan los santuarios, concluyendo con la célebre frase: “au

(5) FAURIEL, C.: *Histoire de la poésie provençale*. París, 1846. PARIS, G.: *Histoire poétique de Charlemagne*, 1865. GAUTIER, L.: *Les épopées françaises*, 1865.

(6) MILÁ Y FONTANALS: *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona, 1874.

(7) PIO RAJNA: *Origini della epopea francese*, 1884.

(8) SICILIANO, I.: *Les origines des chansons de geste*. París, 1951.

(9) BECKER, Ph.-Aug.: *Grundriss der altfranzösischen Literatur*, 1907, citado por MARTIN DE RIQUER: *Les chansons de geste françaises*. París, 1968, págs. 40-41.

(10) BÉDIER, J.: *Les légendes épiques*. 4 vols., 1907-1914.

(11) Los mismos títulos de las obras son significativos: *Histoire poétique...* (G. Paris), *Les légendes épiques* (Bédier).

comencement était la route, jalonné de santuaires”. Se pregunta sobre quiénes estarían interesados en escuchar y dar a conocer las leyendas, y señala a los monjes como los interesados en utilizar a los juglares como portavoces de propaganda de sus iglesias y monasterios, haciéndoles divulgar historias de santos y héroes enterrados allí, o cuyas reliquias guardaban. Encuentra cincuenta y dos iglesias que propagan las leyendas y en ellas reliquias o tumbas de treinta y siete personajes épicos. Bédier escucha a los juglares junto a los santuarios, ante la multitud que acude a las ferias, las procesiones o peregrinaciones, y descubre a los clérigos fabricando documentos que justifiquen las reliquias y las tumbas.

Pero el mismo autor de un volumen a otro se ve obligado a ampliar el círculo estrecho de juglar y clérigo, y en el volumen cuarto escribe: “Laicos y clérigos han trabajado para constituirlos (los cantares de gesta), caballeros mercaderes, burgueses, poetas de oficio, gentes de pueblo y de iglesia, sin que sea de ordinario posible distinguir la aportación de cada uno” (12).

Bédier nos viene a concluir que los cantares de gesta son un producto del siglo XI (13) y, en concreto, de la sociedad de este siglo.

Si dejamos de lado los exclusivismos y el desdén excesivo con que trató las hipótesis anteriores, tenemos que reconocer que supuso un paso crítico definitivo y necesario. Podemos criticar la intransigencia de Bédier en su método y afirmaciones al querer medir por igual todos los poemas épicos, pero estudiarlos en su circunstancia social es algo que ya no se podrá olvidar. Las mayores exageraciones las encontraremos en seguidores suyos al intentar identificar “el cantar de Roldán” con la geografía, las instituciones, las ideas, los sentimientos del siglo XI, incluso a los personajes del poema con los jefes de las Cruzadas (14) o señalar que el poeta es el único y exclusivo origen del poema, liberándolo incluso del santuario (15).

Vamos observando cómo los estudiosos intentan explicar la obra literaria por la circunstancia social, pero aún no podemos hablar de crítica sociológica. No hemos salido del estudio histórico externo, del estudio de la génesis de la obra. Será necesario dar un paso más e interrogar a la misma obra literaria, ver su composición interna, su propia estructura para remontar unos planteamientos externos, historicistas, que nos escamotean constantemente el fenómeno artístico al reducir el texto a documento, o mecánico reflejo de la realidad. Dejando hablar directamente a la obra literaria, quizá encontremos respuestas a nuestras preguntas más directas y ciertas que siguiendo sus huellas, por caminos de peregrinación, santuarios o trasiego de voz en voz.

(12) *Op. cit.*, vol. 4, pág. 427.

(13) *Hay una idea sin embargo, un becho antes que una idea, que domina este libro, y que está permitido expresar sin matices, en esta frase: las canciones de gesta han nacido en el siglo XI. Ibid.*, pág. 473.

(14) BOISSONNADE: *Du nouveau sur la Chanson de Roland*, 1923.

(15) PAUPHILET: *Sur la Chanson de Roland*, en *Romania*, 1933, págs. 161-198.

A mediados de nuestro siglo, a partir de los años cincuenta, gran parte de los estudios literarios medievales se orientan por este camino (16), se espera encontrar la respuesta a los interrogantes que los estudiosos anteriores no han sabido aún desvelar analizando la naturaleza y forma de los mismos cantares de gesta. Para Rychner, “los géneros literarios están estrechamente dependientes de ciertas condiciones de difusión”, condiciones a su vez ligadas a la historia de la sociedad (17), ya que la evolución de una sociedad supone la aplicación del arte literario a ciertas condiciones de difusión, “de edición”, y considera “la canción de gesta ligada a la realidad social de la forma más estrecha y más concreta”, ya que “es aplicado al canto público por un juglar” (18).

El historiador tradicional había olvidado con frecuencia este aspecto. Bédier como sus seguidores, antes que el espectáculo vieron el manuscrito, considerándolo como un libro, en el sentido moderno, de aquí que la “teoría individualista” se dejara seducir por el poeta creador, como si fuera un autor moderno. La “edición” no estaba en el libro, sino en el espectáculo oral en el “canto público”. De aquí el carácter secundario del manuscrito, de soporte de espectáculo, de apunte del juglar y, por tanto, la fragilidad de su conservación, en textos únicos, cuya pérdida hubiera supuesto la de la obra, como el carácter cambiante, las variantes, las interpolaciones de nuevos episodios, que encontramos en el paso de unos a otros. El público, por tanto, no es lector, sino auditor (19).

La condición peculiar de creación y difusión alcanza a la misma composición de los cantares de gesta que va estudiando Rychner. La composición se diluye en episodios para acomodarse a las sesiones de declamación. Así la unidad va descansando en éstos, como hacen pensar los cortes que los señalan, y las repeticiones para poner al corriente a los recién incorporados al público o las condensaciones finales impuestas por la necesidad de acabar.

La misma forma estrófica de la “laisse” se acomoda por su flexibilidad durativa a las exigencias del recitado como los medios de expresión sustentándose en motivos y fórmulas. Las condiciones especiales de difusión condicionan a su vez todo el procedimiento expresivo, se puede llegar a concluir que “la canción de gesta no está en los manuscritos que abrimos, sólo tenemos en ellos un reflejo; estaba en el círculo, en el centro del cual cantaba el juglar, sometido a condiciones muy particulares” (20).

Hemos visto cómo de Bédier a Rychner el círculo sociológico se va estrechando. Si el primero se esfuerza por situar obras literarias en una época y

(16) ZUMTHOR, VINAVER, DRAGONETTI, RYCHNER, POIRION, etc.

(17) RYCHNER: *La chanson de Geste*. Ginebra, 1955.

(18) *Ibid.*, pág. 10.

(19) RIQUER, M. DE: *Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire*, en *La Technique littéraire de chansons de geste*. París, 1959, págs. 75-82.

(20) RYCHNER: o. c., pág. 155.

una circunstancia, el segundo intenta explicar el carácter y la naturaleza de la obra por su circunstancia de creación: hemos dado un paso más en la explicación de los textos (21).

Para una crítica literaria sociológica no es relevante buscar si una obra tiene un autor llamado A o B, o era de condición social alta o baja, clérigo o laico, cuando esto no trasciende del dato erudito; en cambio tiene importancia cuando la composición y la estructura de la obra y el medio social se nos muestran en estrecha relación; cuando uno y otro se corresponden con elementos explicativos mutuos.

No debemos caer en la trampa de ver consideraciones sociológicas en las etiquetas de los manuales al hablar de una literatura "popular", "aristocrática" o "burguesa", clasificaciones que no suponen por sí mismas ninguna aclaración. Las clases sociales y el género literario son realidades distintas, cuyos límites no coinciden con frecuencia (22).

La consideración anterior sobre los cantares de gesta nos ha llevado a observar que los estudios sobre el género, sin pretenderlo, han llegado a confluir en una crítica sociológica, mientras los sociólogos de la literatura apenas se han preocupado por la época medieval (23).

Si la sociología de la literatura es una ciencia incipiente, lo es más si consideramos la literatura románica, pero observamos que una serie de estudios por naturaleza no sociológicos reclaman este planteamiento. Si aplicamos los mismos métodos críticos para la literatura moderna que para la medieval desvirtuaremos la misma naturaleza de la producción literaria de esta época. Hay que situar una serie de obras en el tránsito de una literatura oral a otra escrita. Una serie de elementos formales como la canción con estribillo o motivos de folklore y leyendas tradicionales están aludiendo a la transición oral (24).

Incluso el encontrarnos con una literatura escrita que no está hecha para ser cantada no nos debe hacer pensar, que su destino es ser leída como lo haría un lector moderno, sino la declamación, la lectura hecha en voz alta

(21) La vasta bibliografía sobre los cantares de gesta se ha simplificado demasiado por parte de autores como Siciliano al reducirla a dos corrientes contrapuestas, una individualista y otra tradicionalista; entre controversias y discusiones podemos observar, y esto es lo positivo, un continuo esfuerzo de comprensión de la producción literaria, que hace a estos estudios menos incompatibles de lo que a primera vista se puede pensar.

(22) La consideración de los *fabliaux* como género burgués que *nacen en la clase burguesa, por ella y para ella* de Bédier, tan repetida en los manuales, ha sido contestada por Nykrog manteniendo la tesis que hay que considerarlos como una especie de género cortés. BÉDIER: *Les fabliaux*, 1928. P. NYKROG: *Les fabliaux*, 1957. Sobre la variedad de versiones, RYCHNER: *Contributions à l'étude de fabliaux*. 2 vols., 1960.

(23) Escarpit hace sociología del libro como producto moderno, dejando de lado la literatura medieval. *Sociologie de la littérature*, París, 1968; *La révolution du livre*, París, 1965.

(24) Estas referencias se hacen con frecuencia explícitas en los textos. Recordemos, entre la variedad de ejemplos que podíamos evocar desde las expresiones como *oyez, seigneurs, écoutez, or faites pes*, etc., de los cantares de gesta a los prólogos de los «lais» de María de Francia, que es ya una literatura cortés.

ante un público restringido o familiar (25); la economía del manuscrito y el mismo analfabetismo lo imponían.

Cuando Yvain, en el castillo de "Pesme-Aventure", ha visto y escuchado la condición triste de trescientas doncellas condenadas a trabajar en la mayor miseria y explotación, pasa a otra parte del castillo y encuentra una escena que contrasta con la anterior: en un vergel una doncella de dieciséis años, de belleza y gracia extraordinaria, que realiza esta lectura:

"voit apoié desor son cote
un riche home qui se gisoit
sor un drap de soie; et lisoit
une pucele devant lui
en un romans, ne sai de cui;
et por le romans escoter
s'i estoit venue acoter
une dame; et s'estoit sa mere,
et li sires estoit ses pere" (26).

Chrétien de Troyes nos ofrece una escena que le sería tan familiar, evocada en un marco delicado e idílico (27).

Los mismos manuscritos con frecuencia son, por sí mismos, una obra de arte y artesanía, y no debe ser desdeñado su estudio. El sentido del texto reducido a su "literalidad" es algo moderno que corresponde a una sociedad y una industria del libro. El manuscrito, su confección, su evolución, como la variedad de adaptaciones y la transformación del texto puede explicar mucho al estudioso de esta literatura.

En fin, una sociología de la literatura medieval que estudie las condiciones de creación y difusión de las obras literarias, desde la "edición" de la obra a la condición del autor y el tipo de público, puede ofrecernos inestimables datos para una correcta comprensión del fenómeno literario (28).

(25) «Lo que nosotros entendemos por esta palabra (lectura) —una actividad puramente ocular— no parece haber sido conocida antes del siglo XV; la misma lectura solitaria, propia de letrados, comportaba una pronunciación del texto leído». ZUMTHOR, P.: *Essai de poétique médiévale*. París, 1972, pág. 38.

(26) CHRÉTIEN DE TROYES: *Le chevalier au lion*, ed. M. Roques, vs. 5356-5364.

(27) Por una parte nos encontramos con un género oral y por otra el carácter libresco en que han sido copiados y conservados los textos. En un primer momento, el poema es comunicado directamente por medio del canto al auditorio, de aquí el carácter subsidiario de algunos manuscritos de los siglos XII y XIII. A finales del XIII y principios del XIV aparecen manuscritos cuidados de aficionados al género, pero en ningún caso nos encontramos en presencia del libro tal como lo concebimos hoy: «en el texto poético medieval, el enunciado es inseparable de la enunciación, lo que implica factores personales o situacionales parcialmente extraños al sistema lingüístico». ZUMTHOR, *ibid.*, págs. 40-41.

(28) Un interesante estudio sobre la dependencia cortesana de los poetas del siglo XIV y del XV y la conflictividad entre una lírica personal que aflora y los temas convencionales y tradicionales es el libro de POIRION: *Le poète et le prince*. París, 1965. Sobre público, véase E. AUERBACH: *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona, 1969.

Hasta ahora nos hemos referido solamente a lo que entendemos por una parcela de la sociología de la literatura, la “sociología de la creación literaria”; hay otra parcela que podríamos denominar “sociología de la obra literaria”. Tendría metas más ambiciosas, incidiendo directamente en el texto literario, como conjunto de contenidos y formas, intentaría explicarlos, por la estructura social, de manera que estudiaría la relación entre el cambio social y el cambio literario (29).

El texto literario se dirige a una colectividad y no a individuos aislados de manera que sólo la lengua cuando pasa del estado de “documentum” al de “monumentum” (30), puede proporcionarnos “escritura” y “texto” literario.

El paso de un estado a otro de lengua; del estado primario y bruto al estructurado, abstracto y universal, supone la “retórica”. Esta —señala Zumthor— se nutre de “formas de imaginación”, es decir, una serie de motivos-clave que suscitan una situación y tipos; esquemas fundamentales de la imaginación poética, y formas de expresión: término clave, lo que se viene designando con el nombre de fórmulas. “Sin embargo, cada fórmula puede corresponder a una *situación sociológica* propia a este tiempo: se sabe que el rigor de la forma, ligada a la repetición típica de expresiones y de imágenes, es un carácter constante del lenguaje poético en las sociedades viviendo bajo la influencia de lo sacral. La permanencia de la letra asegura la permanencia del espíritu” (31).

A partir de los años cincuenta, la crítica referida a la literatura románica dio un viraje radical, se intenta abandonar el método crítico y moderno aplicado a los textos medievales, y se busca una “poética” que corresponda a esta etapa. Así una serie de estudiosos (Aebischer, R. Lejeune, Rychner, Dragonetti, Imbs, etc.) han puesto de relieve el carácter formulario del estilo medieval. El autor medieval no busca la originalidad expresiva como el escritor moderno, sino que combina motivos, tipos, temas y fórmulas que le son dados de antemano (32).

Estos elementos forman conjuntos estructurados a los que Zumthor llama “registros de expresión”, y es dentro de estos registros donde cobran su poder evocador. Así el poeta medieval obligado a mantener y repetir un sistema de expresión dado se encuentra caído en una red que le priva de libertad expresiva.

El hombre del medioevo se encuentra hacia el siglo IX con que tiene que crear una lengua a la vez que una sociedad nueva, después del caos en que

(29) En este campo consideramos como figuras más representativas a Luckás, Goldmann, Hauser, Girard, entre otros, y referido a la literatura románica, fundamentalmente a Köhler.

(30) Uso estos términos en el sentido que les da ZUMTHOR en *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. París, 1963, pág. 33.

(31) *Ibid.*, pág. 120; véase especialmente de pág. 71 a 120.

(32) «La variación individual se sitúa en el arreglo de elementos expresivos heredados, mucho más que en la significación original que se les confería». *Ibid.*, pág. 126.

ha quedado Occidente. La lengua de la cultura —el latín— ya no la entiende, y esa lengua rústica que sólo sirve para la comunicación más inmediata necesita “monumentalizarla”, darle un valor más universal y trascendente para que sea lengua útil, para enunciar normas de comportamiento social, es decir, lengua “jurídica”, como para expresar los sentimientos de los individuos que forman la colectividad, es decir, lengua poética.

El hombre medieval, en esta situación primitiva, *ritualiza* la lengua como los gestos de subordinación que empiezan a restituir los lazos sociales, surgiendo las expresiones formularias, por una parte, como el homenaje feudal, por otra.

En estos momentos se repiten gestos sociales y expresiones lingüísticas en un tono “sacral” o mágico, como señala Zumthor, pero que se explica sociológicamente. La experiencia concreta, el gesto social que vincula a los individuos definitivamente, que hace contraer unas obligaciones y comportamientos inalterables para que la sociedad se *ordene* y sobreviva por encima del caos en que se encuentra, es la gran obsesión en estos momentos. Cuando la situación y el desorden social es mayor se reacciona estableciendo vínculos elementales, rígidos e inflexibles, que se proyectan como forma única de comportamiento social (33).

Se establecen, pues, unos lazos inmóviles y fijos que generan una sociedad inmovilista, hermética y cerrada, que se viene calificando como *sociedad estamental*.

Al mismo tiempo, la lengua que precisamente nace en esta circunstancia exige “monumentalizarse” para responder a esta necesidad social (34).

La expresión literaria tiende, así, a fundarse en la rigidez, de la misma manera que se han “ritualizado” los gestos para hacer duraderos los vínculos sociales contraídos, se ritualizan las palabras, de manera que a cada hecho o comportamiento humano corresponde una forma de expresión, una fórmula (35).

Las fórmulas se constituyen en registros, de manera que al tema del galanteo amoroso corresponde un registro específico, como al cantar el amor idílico, o la llegada de la primavera (36).

Podemos señalar una clara interrelación entre las formas sociales y las li-

(33) Tenemos experiencias en el siglo xx de reacciones autoritarias y totalitarismos (nazismo, fascismo, etc.) como reflejo ante situaciones caóticas. Naciendo precisamente en sociedades liberales o que sustentan estos principios.

(34) Precisamente el primer texto románico del francés, los *Juramentos de Estrasburgo*, año 824, nace de la necesidad de establecer un pacto político-social entre Luis el Germánico y Carlos el Calvo.

(35) Rychner estudia cómo en el relato épico cada motivo es reproducido por las mismas fórmulas, *op. cit.*, pág. 126 y siguientes. Auerbach señala la parcelación del estilo, sintaxis paratáctica, en el cantar de Roldán, en relación con las formas fijas de vida y la «limitación estamental». *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura medieval*. Buenos Aires, 1950, págs. 95-120.

(36) ZUMTHOR: *Langue et techniques...*, págs. 125 y ss.

terarias. Pero esta relación alcanza a los mismos contenidos del texto literario, de manera que podemos hablar de "poesía feudal" (37).

Así el verbo "servir", que señala las relaciones entre vasallo y señor, pasa en la poesía de los trovadores a señalar la relación sentimental, significando "amar". Incluso algún trovador evoca la ceremonia del homenaje feudal como expresión de su sentimiento amoroso (38). Así el léxico de los trovadores se nutre de la terminología feudal trasladada al campo sentimental. Incluso el mismo proceso amoroso es presentado como imagen del que daba acceso a la caballería (39).

El género feudal por excelencia lo encontramos en los cantares de gesta, pero no ya porque sea reflejo de esta sociedad como se viene repitiendo en los manuales, sino que la evolución del género hasta el "roman courtois" va ligado a la evolución de la sociedad del siglo XII. Este aspecto es interesante para el sociólogo de la literatura que le interesa saber la relación entre cambio social y cambio literario.

La épica nace en función de la aristocracia terrateniente y militar, de aquí el desprecio que encontramos en tantos cantares de gesta por los reyes y las normas tradicionales de supeditación a ellos, de manera que gran parte de los cantares forman un ciclo denominado de "vasallos rebeldes". Hemos señalado anteriormente el carácter "primitivo" de esta sociedad, y es el parentesco, una forma tan primitiva, el fundamento de la agrupación social; la sociedad, la patria y las fronteras del hombre medieval son su linaje. El individuo es su linaje, de manera que aquél no puede considerarse separado de éste.

El linaje determina incluso la actitud moral, así el malvado pertenece al linaje de Ganelón. El proceso judicial a un hombre es el proceso a su linaje. "Llevado ante un tribunal, el hombre encontraba en sus parientes una ayuda natural, los "cojuradores", cuyo juramento colectivo basta para librar al que había sido objeto de una acusación o para confirmar la demanda de un litigante" (40).

Cuando alguien está en entredicho puede ser sustituido por otro del mismo linaje. Así en el "Cantar de Roldán", Ganelón delega en uno de los suyos para entrar en batalla. Derrotado éste, el castigo se extiende a todo el linaje:

"Trente en i ad d'icels ki sunt pendut.
Ki traïst hume, sei ocit et altroi" (vs. 3.958-9).

En el "Cantar de Guillermo", aunque éste sobresale sobre sus hermanos, todos forman una unidad tal que es el linaje lo que se pone de relieve. La

(37) *Poesía feudal*, en MARTIN DE RIQUER: *Los trovadores*, vol. I, 1975, págs. 77-96.

(38) *Ibid.*, pág. 80.

(39) *Ibid.*, págs. 81-92.

(40) BLOCH, M.: *La sociedad feudal. La formación de los vínculos de dependencia*. México, 1958, pág. 145.

situación de peligro de uno de ellos pone en movimiento a todos los demás y “no sacan vanidad de su proeza, sino de su linaje” (41).

Los individuos no pueden entrar en conflicto como tales, sino arrastrando consigo el linaje, y así las gestas se convierten en guerras entre linajes. En el “Raúl de Cambrai” entre los descendientes de Raúl y los de Herbert de Vermandois, y en el de “Gui de Nanteuil” entre el linaje del protagonista y el de Ganelón, y en el de los loroneses luchando contra los bordeleses. Estos conflictos desencadenaban la “faide”, la venganza entre los linajes. Así, el sobrino de Raúl de Cambrai, Gautier, jura vengarlo ante su tumba y se prolongará la guerra entre los linajes señalados.

El parentesco, sin embargo, no resultó protección suficiente ante la cantidad de peligros que rodeaban al individuo y se buscaron otros lazos de unión que tuvieran semejante poder vinculante apareciendo el vasallaje y el feudalismo.

Hay un grupo social interesante que habita en los castillos con el señor y la castellana, son los “bachelers”, jóvenes que no tienen un feudo, pero hijos del señor o de vasallos que se educan con la esperanza de obtenerlo. “Bachelers estes, de terre avez mestier”, se escribe en el ciclo de Guillermo (vs. 1.369).

Las tierras son escasas, pero necesitan obtenerlas no sólo para procurar la subsistencia, sino como única forma de mantener el rango social; así el tema de la conquista del feudo será constante en la épica románica, ya que responde a la aspiración y al ideal de este grupo, que constituye parte importante de su público. El derecho de posesión se obtiene por la conquista y se sostiene por la fuerza. De aquí la mística de la conquista. “El conquistador logró —en muy buena parte por obra de trovadores y juglares— la aureola del héroe, y sus hazañas se hicieron muy pronto legendarias, en parte porque tenían el prestigio del triunfo y, sobre todo, porque habían deparado a sus protagonistas una posición social de privilegio que al poco tiempo era ya incuestionable” (42).

La posesión de tierras y el ejercicio de las armas eran dos cosas íntimamente ligadas, ya que sólo si se triunfaba en la lucha se obtenían, y si se quería tener unos guerreros fieles y leales había que distribuirles tierras de las que se considerasen dignos.

En los primeros momentos de conquista hasta convenía que la tierra estuviese enfeudada, ya que renunciando a la propiedad se garantizaba el usu-

(41) FRAPPIER, J.: *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. Vol. I, París, 1955, pág. 102.

(42) ROMERO, J. L.: *La revolución burguesa en el mundo feudal*. Buenos Aires, 1967, página 111. La presencia de los *bachelers* es constante en los cantares de gesta. Estos responden al gusto de aquéllos, que constituían su público por excelencia; así, héroes como Guillermo encarnan el rol y las aspiraciones de este grupo social. Véase MARIO MANCINI: *Bachelers: realtà e miti della piccola nobiltà*, en *Società feudale e ideologia nel «Charroi de Nîmes»*. Firenze, 1972, págs. 98-132.

fructo, al mantenerse en un orden político militar que garantizaba protección y defensa. Pero el feudo fue tomando autonomía política, administrativa y judicial, tendiendo también a convertirse en una unidad económica cerrada y autosuficiente, de aquí que se procuraran obtener como feudos, villas y señoríos, que tenían extensos recursos y organización propia. Cuando el feudo se encuentra de esta manera consolidado, no nos extrañará que se abra paso la idea de convertirlo en hereditario. Así se cruzan y chocan dos concepciones: la tradicional de conquista, como título de posesión, y la de herencia, como forma de transmisión de la propiedad.

Si en los cantares del ciclo de Guillermo hemos observado la mística de conquista (43), en una serie de cantares posteriores correspondientes al ciclo sobre vasallos rebeldes encontramos el conflicto entre ambas concepciones. Raúl de Cambrai reclama el feudo de su padre, viéndose obligado a recurrir a las armas para hacer valer sus derechos. Al final de la primera parte del cantar, cuando llega la reconciliación, después de los desastres de la guerra, incluida la muerte del protagonista, el rey tiene la inoportuna idea de poner en duda el derecho hereditario. En este momento los vasallos no pueden contener su irritación, le recuerdan que, por esta actitud, él es el causante de la guerra, le golpean e hieren, saqueando después la capital.

La presencia de esta tendencia la encontramos en textos anteriores; en *Li Coronemenz Loois*, Carlomagno aconseja a su hijo que “ne orfe enfant retolir le suen fié” (vr. 83). Así las relaciones socioeconómicas creadas por la conquista se hacen duraderas por la fijación del *status* de la clase aristocrática, que tenía el poder político y económico. Aunque en el cantar de Raúl la realeza quede malparada, la lucha entre ambas instituciones continúa. Si bien la monarquía fue concediendo a los señores un poder local en los límites de su feudo, buscaba el reconocimiento de la soberanía y sujeción a los intereses de la corona.

Para imponerse sobre la nobleza buscó otros grupos sociales y ayudas. La naciente burguesía y el desarrollo de la economía monetaria le ofrecía la nueva posibilidad.

Arnold Hauser, siguiendo a Bücher, señala la repercusión que tienen en la cultura las nuevas clases de artesanos y comerciantes. Aparece en las ciudades una economía monetaria que “amenaza con causar la ruina a todo el sistema económico feudal” (44).

Sin embargo, gran parte de los historiadores a partir de los años cincuenta niegan el carácter disolvente de esta economía monetaria en la sociedad feudal. Así señala Hilton “por importantes que fuesen los cambios que dieron

(43) Esta mística de la conquista la encarna en su mayor pureza Aimer, hermano de Guillermo, que desprecia mantenerse en la posesión del feudo para consagrarse a la lucha y conquista continua en España. FRAPPIER: *Op. cit.*, págs. 103-104.

(44) HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, 1969, pág. 258.

rienda suelta a la producción de mercancías agrícolas e industrial, no se produjo la menor transformación de las relaciones que conformaban la base del modo de producción feudal”. Maurice Dobb insiste en que “ha sido un error muy difundido al interpretar y datar el feudalismo la identificación del declive de la renta en trabajo (por conmutación en la renta en dinero) con el derrumbamiento del feudalismo propiamente dicho” (45).

Si no podemos afirmar que la nobleza como tal entra en crisis, al menos aparece en su mismo seno una profunda transformación, las necesidades de los poderes públicos, sobre todo, del ejército de la monarquía requiere una producción en gran escala. Las necesidades de producción obligan a una readaptación del sector artesanal y obligan al establecimiento de manufactorías, a la vez que a una renovación de la agricultura, y los grandes terratenientes se dedican a concentrar las parcelas y a disminuir el número de terrazgueros. Hacia la mitad del siglo XII nos encontramos con una nueva sociedad feudal refinada y “cortesana” (46).

Pero la transformación ha traído consigo riquezas para unos y empobrecimientos para otros. Así el “roman” se llena de pobres valvasores, como el padre de Enide en el *Erec de Chretien de Troyes*, o nostálgicos cantores del enriquecimiento por las armas como Bertrán de Born, o pobres caballeros resentidos como Robert de Clari.

El autor de *Partenopeus de Blois* lamenta a estos *povres chevaliers*:

10

“Dit avons de la riche gent
 Com le font al tornoiement;
 Porquant li povre chevalier
 De gaires n’i sont plus lanier,
 Mais riches hom et poësteis,
 Hardis et proz et talentis,
 A bien doit emplir son voloir
 Et puet plus qu’uns povres valoir,
 Quin n’a ne per ne compaignon
 Ne nul ados se la Deu non:
 Por tant sont li povre teü,
 et li riche home amenteü” (47).

(45) La polémica entre ZWEEZY, DOBB, HILTON, HILL, etc., ha sido recogida en *La transición del feudalismo al capitalismo*. Barcelona, 1977. Citas correspondientes a págs. 33 y 233.

(46) Incluso el término *vas. elage* se sustituye por el de *cortésie*. AUERBACH: *Op. cit.*, página 130. Sobre la ausencia de este término en gran parte de los cantares de gesta con tímida presencia en el Cantar de Roldán (sólo aparece cinco veces) y su progresiva ampliación semántica, cf. BEZZOLA, RETO: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*. Segunda parte, t. II, París, 1966, págs. 522-526.

(47) Citado por MANCINI: *Op. cit.*, pág. 109.

Son los jóvenes que esperan la herencia por la muerte de los padres o el matrimonio con una rica heredera, hermanos menores privados de patrimonio, señores empobrecidos por un gasto cada día más elevado para mantener su *status* y unas rentas más exiguas. *Povretez fet mal as plusors et autressi fet ele a moi*, dice el valvasor a Erec. Toda una nobleza media se empobrece entre unos grandes señores que cada día se hacen poderosos y unos comerciantes y mercaderes que poseen los productos y se enriquecen en los mercados.

A la vez que el poder de cierta nobleza empieza a disminuir, toma conciencia de clase social privilegiada y de su *status* frente a la corona y los otros grupos sociales. Desarrolla un sentimiento de superioridad y justifica su posición dentro de la sociedad, re vindica su función de compartir el gobierno y mantener el orden. La Iglesia desde el siglo XI contribuyó a justificar a la nobleza dándole objetivos más altos. La considera destinada a defender la fe, infundiéndole el espíritu de cruzada; le intenta dar una dimensión trascendental a su acción, al ponerlos no al servicio de una simple comunidad, sino de Dios y su Iglesia. Así encuentra la aristocracia una justificación para consolidar su poder de clase dominante. “Poco a poco se hizo carne la idea de que constituían una nobleza de derecho, precisamente cuando comenzaban a constituirse nuevos y vigorosos grupos sociales que crecían y ascendían socialmente al margen de la organización creada por la aristocracia terrateniente” (48).

La nobleza crea un fuerte sentimiento de clase que se acentúa precisamente cuando los otros grupos empiezan a cuestionarla. Podríamos enumerar una sucesión de textos literarios desde trovadores, poetas del “dolce stil novo” hasta el “Roman de la Rose”, en donde se afirma insistentemente que la “nobleza” no se hereda sino que es una virtud moral, aflora así en las obras literarias el empuje de la burguesía, a la que pertenecen gran parte de estos poetas.

La nobleza viéndose amenazada cierra sus filas, se convierte en un grupo social hermético y cerrado, velando por la pureza de sangre y rodeando de todo un ceremonial de investidura a los que se incorporan a la caballería por derecho de clase. A sus ideales justificativos, a sus ceremoniales y ritos, la nobleza incorpora una forma de vida peculiar. Necesita llenar su ocio de formas superiores de vida, ya realizando hazañas dignas de admiración, o elevando su espíritu por la poesía o la música, o la conversación sobre los más altos temas, o el goce de manjares y vestidos refinados, intentando poner así una gran barrera que la separa del hombre vulgar.

En el siglo XII, nos encontramos con que la primitiva, ruda y guerrera sociedad de los cantares de gesta ha dado paso a otra sociedad aristocrática refinada y cortés en donde surge el “roman courtois” (49).

(48) ROMERO, J. L.: *Op. cit.*, pág. 125.

(49) Sobre la evolución de los cantares de gesta, desde el Cantar de Roldán (sometimiento al Imperio), pasando por Guillermo (reducción al linaje), a Raúl de Cambrai (*primera expre-*

Esta sociedad caballeresca para acentuar la separación con el hombre vulgar, con los nuevos grupos sociales que empiezan a detentar el poder económico, insiste en un orden de valores y en unas virtudes que son el contrapunto de la mentalidad burguesa; así frente al racionalismo económico, el cálculo, la especulación, el ahorro, opone la liberalidad, el desinterés, el desprecio del provecho y de las ventajas del lucro.

La *largueza* (*largesce*) se convierte en el principio ético más importante; es un lazo de unión social fundamental en la sociedad caballeresca, como el dinero lo es a nivel económico en la burguesa. La acumulación de capital se convierte en un mal, como la liberalidad es un bien. Así frente a la *cupiditas* burguesa se contraponen la largueza caballeresca. La pequeña nobleza queda nostálgica de guerra de conquista, ya que es la única manera de obtener riqueza, al estarle prohibido por su *status* cualquier trabajo lucrativo. Bertrán de Born la canta, porque desarrolla la virtud de la largueza entre los caballeros:

“No puosc mudar un chantar non esparja,
puois N’Oc-e-No a mes fuoc e trach sanc,
quar grans guerra fai d’eschars senhor larc” (50).

Y la guerra tendrá otra ventaja, el despojo de los usureros y el temor de los burgueses y mercaderes:

“Trompas, tabors, senheras e penos
et entresenhs e chevals blancs e niers 9
veirem en brieu, que’l segles sera bos,
que om tolra l’aver als usuriers,
e per chamis non anara saumiers
jorn afiatz ni borges ses doptanza
ni merchadiers qui venha de ves Franza;
anz sera rics qui tolra volontiers” (51)

Al hablar de la narrativa cortés desde una perspectiva sociológica, es inevitable referirse a Köhler, sobre todo a su obra *L’aventure chevaleresque* (52); es una obra específica, de crítica sociológica, aplicada a la literatura medieval, comparable en importancia al estudio de Goldmann sobre Racine y Pascal (53).

sión poética de la lucha interior del individuo), hasta el *roman courtois*, véase BEZZOLA: *De l’épopée féodale aux débuts du roman courtois*, en *op. cit.*, págs. 485-548.

(50) Riquer, M. de: *Los trovadores*. T. II, pág. 728.

(51) *Ibid.*, pág. 735. Sobre la importancia de la *largesce*, véase KÖHLER: *L’aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. París, 1970, págs. 26-42. También, MANCINI: *Op. cit.*, 72-82.

(52) *Op. cit.*

(53) *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. París, 1959.

Köhler, como Goldmann (54), explica la obra literaria en función del grupo social al que corresponde.

Anteriormente hemos señalado cómo la sociedad feudal del siglo XII se cierra e intenta justificarse precisamente cuando entra en crisis y se ve amenazada por otras capas sociales. Para Köhler es precisamente en esta crisis donde hay que situar la producción literaria de Chrétien de Troyes. El *roman courtois* es el producto de una época y de una sociedad en que las potencias feudales particularistas toman conciencia de sus intereses y de la necesidad de justificarlos moral e históricamente" (pág. 45).

La crisis se manifiesta en la elevación de villanos al rango de consejeros del rey con el consiguiente despojo de poder de la nobleza; si a ello se une la alianza de la corona con la "clerecía" y la burguesía, no nos extrañarán las lamentaciones de decadencia del mundo y de "perversión" de orden social que encontramos en los escritores ligados a las clases señoriales. El tema del desprecio del "vilain" es uno de los más obsesivamente repetidos (págs. 18-21).

Como contraposición, en la corte del rey Arturo no hay más que hombres nacidos caballeros y el autoritarismo monárquico se sustituye por una "tabla redonda".

"La función de la "Tabla redonda" en la literatura artúrica no deja ninguna duda. Indica la posibilidad de una relación ideal entre el rey y los grandes vasallos, en el espíritu de la sociedad feudal y de la igualdad ejemplar entre los vasallos" (pág. 25).

En esta corte y en los caballeros que pueblan los relatos se desarrollan virtudes que se consideran específicas de la nobleza y que escasean en las otras capas de la sociedad. Arturo es el representante de las aspiraciones más profundas de las cortes feudales, pero sólo es posible en un mundo de ficción en el que está ausente la burguesía y la monarquía real.

La corte del rey Arturo es el lugar de la "joie", de la felicidad social, el centro de donde parten los caballeros a realizar su aventura y donde pueden realizarse como tales; es la coronación histórica del pasado y del futuro, frente a la decadencia del tiempo presente al autor. El tópico del "laudatio temporis acti" se convierte así en una alusión directa, crítica, de la institución monárquica imperante en la realidad que es su negativo, más vale "uns cortois morz c'uns vilains vis" (55).

La leyenda de Arturo juega de contrapeso a la de Carlomagno ofreciendo un modelo en competencia de institución monárquica.

Pero la corte del rey Arturo está amenazada, como la nobleza ante la burguesía creciente. Y surge la "aventura" como medio de armonizar el mundo,

(54) Sobre la crítica sociológica de Goldmann, véase un reciente artículo de DIRK HOEGES: *Lucien Goldmann y la crítica sociológica*, en *Discussion 2*. Barcelona, 1978, págs. 127-143.

(55) CHRÉTIEN DE TROYES: *Le chevalier au Lion*, vrs. 32.

como tentativa de reconquistar el sentido de la vida y restablecer la totalidad turbada (pág. 96).

La novela caballescica surge como un intento de imaginación literaria para superar la crisis que vive la caballería en la realidad. "Cuando la relación en la comunidad es perturbada, la misma comunidad es percibida por el individuo como un cuerpo extraño; el individuo aislado se convierte en un solitario; esta experiencia arroja a Erec, a Lancelot, a Ivain y, finalmente, a Perceval a la *locura* suicida, de la que el fin aporta algo más que el simple retorno a la comunidad artúrica. La búsqueda de aventura del caballero solitario es al mismo tiempo búsqueda de una paz que es el signo de la espera de salvación en una situación condicionada por una visión dualista del mundo" (pág. 126). La corte de Arturo es el centro de la "Joie" y de la "Pax", porque allí quedan abolidas todas las tensiones.

Para Köhler es en el amor donde la "tensión dialéctica entre ideal y realidad encuentra su expresión literaria" (pág. 162). El amor en *Perceval* pasará a un segundo plano, quedando subordinado a la búsqueda del Graal. Esta obra supone un cambio en el concepto de aventura. El destino escapa al héroe. Fortuna se impone y se acentúa la desconfianza en la aventura como fuerza armonizadora. Fortuna toma un aspecto extraño y hostil. Sólo queda la esperanza que se sustenta en la idea de redención. Y la aventura queda sublimada en la búsqueda del Graal, "viendo en el Graal la aventura última y redentora, hace de la ruina de un mundo el tiempo definitivo de éste" (página 235). Así para Köhler el rey pescador simboliza la caballería enferma y la lanza símbolo de la culpabilidad y expiación de la humanidad (pág. 240).

Vemos, como señala Jacques Le Goff en el Prefacio de este libro, "cómo la literatura expresa la conciencia histórica de la época en que ha sido producida y el género de testimonio histórico que constituye: una realidad que no es el reflejo de otras realidades, sino que forma parte con ella de una misma globalidad histórica y revela los problemas y las tensiones de ella" (página XIX).

La importancia del libro de Köhler radica, sobre todo, en que crea un método crítico sociológico en cuanto que parte de la misma estructura poética de las obras. Los elementos constitutivos del género; "amor cortés", "aventure", "chevalerie-clergie", etc., son explicados por la situación histórica de la clase caballescica. No se trata de documentar social o históricamente los "romans" de Chrétien de Troyes, sino de explicar su estructura formal sociológicamente (56).

Una crítica sociológica que se aplique a la interacción entre la estructura y forma literaria y el grupo social ofrece grandes posibilidades críticas al es-

(56) Un resumen de la obra de Köhler apareció en *Problèmes d'une sociologie du roman*, en *Revue de l'institut de sociologie*. Université Libre de Bruxelles, 1963-2, págs. 271-284.

tudioso, pero remontándonos más allá, señalando la relación entre estructura social y estructura literaria puede ofrecernos explicaciones interesantes sobre el comportamiento temático del texto. Hemos señalado cómo el medievo se configura en una sociedad estamental, rígida, hermética y cerrada, donde la movilidad social entre los distintos grupos no existe, frente al modelo de sociedad de clases que se caracteriza por la movilidad social con la consiguiente posibilidad de paso de un grupo a otro. La primera es una sociedad de castas y de sangre, y la segunda, una sociedad de economía monetaria, de donde arranca su gran movilidad. El vivir en una sociedad u otra determina las formas de concepción del mundo y, por tanto, del relato. Así uno de los elementos temáticos constantes de la literatura medieval es la imposibilidad de cambio en el *status* social; el que es villano está determinado a serlo, como el que es noble también.

El deseo de ascenso social debe desterrarse. Un poeta alemán del siglo XIII nos cuenta cómo el hijo de Helmbrecht le Meier decide abandonar su casa en busca de fortuna. Le dice a su padre: “Quiero saber qué gusto tiene la vida de las cortes. Nunca más los sacos cabalgarán sobre mis espaldas, no quiero cargar más el estiércol en tu carreta...” Pero la sociedad sólo le ofrece una posibilidad: ser un bandido. Es detenido y el verdugo le salta los ojos, le corta una mano y un pie, y cuando vaga por los campos los campesinos le gritan: “¡Ah! ¡Ah! ¡Ladrón Helmbrecht! Si hubieras seguido siendo campesino como yo, tú no te verías ciego ahora y obligado a dejarte conducir.” Acabó colgado de un árbol por no haber escuchado a su padre. “¡Es raro que triunfe quien se rebela contra su rango, y tu rango es el arado!” (57).

En la *Vie de Peres* del siglo XIII se nos cuenta cómo Merlin concede a un villano la fortuna y el poder, poniéndole una condición muy sencilla: que el villano vaya a saludarle, con deferencia, a la selva una vez al año. El villano prospera en la vida social, pero su villanía de alma hace que se desarrolle en él la maldad, no cumple su promesa y queda, finalmente, más pobre que antes. Es el resultado natural de su condición.

Un descenso en el *status* social tampoco es aceptado por la mentalidad “estamental” del autor y el público medieval.

Así en el pasaje que hemos citado antes de *Ivain*, que encuentra en el castillo de “Pesme-Aventure” a las doncellas trabajando en un taller, el dramatismo se incrementa por la vergüenza del trabajo que contrasta con su rango. El que un noble trabaje supone la presentación de un mundo absurdo, un mundo “al revés” (58). La narrativa medieval nos ofrece insistentemente ejemplos de personas de elevado linaje que por azar tendrán que hacer trabajos

(57) Referido por LE GOFF: *La baja Edad Media*. Madrid, 1972, págs. 208-209.

(58) PAYEN, J. Ch.: *Littérature française. Le Moyen Age. Des Origines a 1300*. Paris, 1970, pág. 94.

propios de personas de otra condición, pero siempre se hará valer su mérito y el orden social será devuelto a su lugar.

La mentalidad del hombre medieval está tan condicionada por la estructura social en la que vive que el mismo relato literario está sometido a las pautas del comportamiento social.

El estudio de las estructuras mentales de la época en la que se origina la obra literaria es uno de los objetivos con que se encuentra la crítica sociológica (59). Si hay una relación entre la infraestructura socioeconómica y un fenómeno cultural, ésta no se ha de buscar de una forma directa, mecanicista y simple. Al menos no creemos en una sociología literaria que se plantee así. La obra literaria como creación de un individuo responde a su mentalidad, a lo que Goldmann llama su "visión del mundo" (60).

La concepción de la naturaleza, la muerte, el amor, el tiempo o el comportamiento social no son elementos que improvisa cualquier autor espontánea y arbitrariamente. Por supuesto que la visión del mundo no es ajena a la realidad socioeconómica, pero la producción literaria no arranca del mundo que rodea al autor, sino del mundo que ve y tal *como lo ve*; y esta *visión* le viene dada por todo un contexto sociocultural. "Si toda conciencia individual constituye una mezcla de tendencias diversas y contradictorias hacia estructuras coherentes de tipo ideológico global, la obra cultural se caracteriza por el hecho de que realiza a un nivel particular, y en el caso concreto que nos interesa al nivel de la creación literaria, un universo más o menos coherente que corresponde a una visión del mundo cuyos fundamentos son elaborados por un grupo social privilegiado" (61).

De aquí que la obra tenga, a la vez, un valor individual y colectivo. El individuo halla la forma feliz artísticamente y coherente de unos elementos que le proporciona la colectividad.

Hemos visto cómo la crisis de la sociedad caballeresca hace que se delimite su visión de la sociedad y reivindique su función en ella, o cómo el marco de una sociedad estamental impone el inmovilismo en la escala social de los mismos personajes literarios. El conocimiento, pues, de las estructuras mentales, la *ideología*, la *visión del mundo*, las *categorías mentales*, sea cual fuere la denominación, es fundamental para la comprensión e interpretación de la obra literaria.

Al hablar de elementos colectivos interiorizados por el individuo, la sociología de la literatura entra en un campo que no es ajeno a la psicocrítica (62).

(59) Incluso en uno de los últimos manuales de literatura francesa ocupa un lugar importante el capítulo titulado *Les structures mentales*. PAYEN: *Op. cit.*, págs. 53-114.

(60) GOLDMANN: *Op. cit.* París, 1959, págs. 97-115.

(61) GOLDMANN: *El estructuralismo genético en sociología de la literatura*, en *Literatura y sociedad*. Barcelona, 1969, pág. 210.

(62) LEENHARDT, J.: *Psicocrítica y sociología de la literatura*, en *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona, 1967, págs. 293-312.

Al menos una disciplina como la psicología social puede ser de una gran ayuda. El hombre actual ni siente ni reacciona ante los elementos naturales, ante el otro, ante los acontecimientos de su existencia, como el hombre medieval; acercarnos a su sensibilidad como a su mentalidad es acercarnos al autor y al público de estas obras literarias, es decir, acercarnos a ellas mismas.

Hemos de partir de las mismas obras literarias; partir de su unidad, de su misma configuración formal, oír lo que dicen directamente, sin apriorismos, pero sin caer en una obsesión tan frecuente recientemente por parte de los críticos de aislarlas en un recinto formal y absolutamente autónomo (63).

Los celos con que críticos literarios han querido recluir la obra en una especie de formalismo es una actitud si no limitativa y equivocada, al menos insostenible. "Una obra de arte —importa poco que rechace o ignore la sociedad— está profundamente arraigada en ella. Tiene significados culturales masivos. No existe nada parecido a *una obra de arte en sí misma*" (64).

Por otra parte hay un sentido reverencial, casi mítico y sacral respecto a las que se consideran grandes obras literarias. La sociología de la literatura se aplicaría a la subliteratura, a las obras menores, al folletín, la novela rosa o la literatura de masas, pero nunca profanar las altas cumbres artísticas; a lo sumo el crítico se limitaría al papel de turiferario. Quizá tenga Köhler razón al señalar que "bajo el malestar que experimentan muchos crítico ante la sociología histórica y dialéctica se oculta el temor a menudo inconsciente de que el descubrimiento del proceso histórico ponga de manifiesto la relatividad histórica de su misma posición y, sobre todo, de su propia jerarquía de valores. Por el contrario, el sociólogo no debe temer el poner de manifiesto lo que de relativo hay en los valores supuestamente eternos de los que los dirigentes abusan demasiado a menudo para desgracia de sus pueblos" (65).

Este alejamiento de obras literarias de su explicación histórica, social, humana al fin y al cabo, y su aceptación obligada de una forma irracional, sin discusión, ha provocado, y no nos extraña, en jóvenes estudiosos una especie de movimiento iconoclasta, o al menos una profunda decepción en los estudiantes de nuestras facultades respecto al estudio del fenómeno literario. Flaco servicio se le hace a la obra con tanto proteccionismo.

Como indicaba al principio, estas líneas, quizás apresuradas, han surgido

(63) Uno de los manuales más utilizados estos últimos años por los estudiantes de crítica literaria cae en este tipo de prejuicios. Me refiero a la *Teoría literaria* de Welleck y Warren, en donde, después de advertir que «el marco más inmediato de una obra literaria es su tradición lingüística y literaria» y «mucho menos puede relacionarse la literatura con situaciones económicas, políticas y sociales concretas», viene a concluir, en el capítulo dedicado a este tema, que «la literatura social sólo es una clase de literatura, y no es fundamental, en teoría de la literatura, a menos que se sustente la opinión que la literatura es fundamentalmente *imitación* de la vida tal cual es, y de la vida social en particular». Madrid, 1962, págs. 126 y 131.

(64) HOGGART, R.: *Los estudios culturales contemporáneos: literatura y sociedad*, en *Crítica contemporánea*. Madrid, 1974, pág. 196.

(65) *Las posibilidades de una interpretación sociológica ilustradas a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas*, en *Literatura y Sociedad*. Barcelona, 1969, pág. 51.

ante la demanda de nuestros estudiantes que reclaman estudiar sociológicamente la literatura. Está aún por elaborar su instrumento metodológico (66), que se irá configurando en contacto directo con las obras, en una sucesión de monografías, no teorizando sobre generalidades. Hay que evitar apriorismos e ideas preconcebidas; la sociología literaria no ha de presentar la obra como simple reflejo de la infraestructura socioeconómica, o el estudio de costumbres y formas de vida o señalar las ideas políticas y sociales que se puedan encontrar en ella.

La sociología literaria es algo más complejo. Pero no por ello menos interesante su estudio. No sé la utilidad que pueden tener estas líneas para los estudiantes que me han pedido orientación en este campo; pero al menos me congratulo por su afán de acercar la obra literaria a la realidad en la que nace y vive, a la vida a la vida misma.

(66) KÖHLER: *Ibid.*, pág. 52.