

El método de la historia literaria*

Gustave Lanson

El método del cual voy a tratar de dar una idea no es de mi invención: no he hecho más que reflexionar sobre la práctica realizada por mis antecesores, por mis contemporáneos e inclusive por algunos de los de la nueva generación.

Dicho método no es exclusividad de la literatura francesa moderna: se trata de aquél que, por lo menos en su espíritu y en sus reglas principales, ha servido a los señores Alfred y Maurice Croiset para escribir su historia de la literatura griega, al señor Gaston Boissier para estudiar la literatura latina, a los señores G. Paris y J. Bédier para hacer legible la literatura francesa de la Edad Media.¹ Se trata del método que ha permitido elaborar muy buenos libros sobre todas las literaturas de Europa y del mundo.

Si mis reflexiones recaen principalmente sobre la literatura francesa desde el Renacimiento, es porque la conozco mejor y porque pienso en ella constantemente; y, también, porque en todos los otros campos no se pone en duda la utilidad

*Tomado de *Revue du Mois*, del 10 de octubre de 1910, 385-413. La traducción, sin mutilaciones y, sobre todo, respetando la estructura original del texto, ha sido realizada por Iván Padilla Chasing y revisada por Sara González.

¹ Nombraría también a Ferdinand Brunetière, si su temperamento de lógico y de orador, su doctrina transformista, su dogmatismo literario político, social y en fin religioso no hubieran arrastrado tan a menudo este poderoso espíritu fuera de los caminos del método histórico y crítico, más allá de las inducciones legítimas. Pero él ha dado en muchos artículos modelos en los cuales podemos aprender a construir las ideas sobre la erudición. Él ha sido, resumiendo, un gran maestro, peligroso para algunos, bienhechor para muchos. Él enseñó el trabajo al talento y nunca despreció un conocimiento preciso.

de los métodos exactos. Pero la literatura francesa moderna es el teatro de todas las fantasías, el campo de batalla de todas las pasiones, y, digámoslo en voz baja, el refugio de todas las perezas. Cada cual se siente con autoridad para hablar de ella a partir del momento en que se siente inteligente, a partir del momento en que experimenta entusiasmos u odios. Además, muchos letrados ven en el método algo que los asusta. Ellos creen que deben defender sus placeres y sus fórmulas inteligentes de la tiranía mortificante del método. Estas preocupaciones son quiméricas.

No amenazamos la voluptuosidad del lector que sólo le pide a la literatura un divertimento delicado en el cual el espíritu se refine y se alimente. Es más, necesitamos ser primero este lector, debemos volver a serlo a cada instante. El trabajo metódico se suma a esta actividad y no la reemplaza.

No desechamos ninguna de las formas de la crítica literaria.

La crítica impresionista es inatacable y legítima cuando se mantiene en los límites de su definición. Lo malo es que nunca permanece en su lugar. El hombre que describe lo que sucede en él cuando lee un libro, afirmando nada más que sus reacciones interiores, ofrece a la historia de la literatura un testimonio precioso que nunca estará de más. Pero es raro que un crítico se abstenga de mezclar en sus impresiones juicios históricos, o que se abstenga de presentar su impresión por el carácter mismo del objeto.

Como pocas veces es puro, el impresionismo nunca está ausente: se disfraza de historia y de lógica impersonales, inspira los sistemas que sobrepasan o deforman el conocimiento.

Uno de los usos principales del método, además de purgar nuestros trabajos, es la de hacerle la cacería a este impresionismo que se pierde o que se ignora. Pero el franco impresionismo, medida de la reacción de un espíritu ante un libro, lo aceptamos, nos es útil.

Tampoco queremos atacar la crítica dogmática. Ésta constituye para nosotros un documento. Todo dogmatismo estético, moral, político, social, religioso, es la expresión de una sensibilidad personal o de una conciencia colectiva: toda de-

cisión dogmática sobre una obra literaria nos revela la manera como un individuo o un grupo son afectados por esta obra, y con las precauciones convenientes, se convierte en una pieza de su historia. Sólo pedimos que la crítica dogmática, siempre parcial y apasionada, y que toma voluntariamente su fe por un criterio no sólo de la verdad de los hechos, sino también de la realidad, no se presente como historia, y que no sea recibida por el público como historia. Quisiéramos que, antes de juzgar a Bossuet y a Voltaire en nombre de una doctrina o de una religión, nos dedicáramos a conocerlos sin pensar en nada más que en formar la cantidad más grande posible de conocimiento auténtico, así como a plantear el número más grande posible de informes verificados. Nuestro ideal es llegar a construir el Bossuet y el Voltaire que ni el católico ni el anticlerical podrán negar, abastecerles las figuras que reconocerán como verdaderas y que ellos decorarán a su antojo de calificativos sentimentales.

§

La historia literaria es una parte de la historia de la civilización. La literatura francesa es un aspecto de la vida nacional. Ella ha registrado, en su largo y rico desarrollo, todo el movimiento de ideas y de sentimientos que se prolonga en los hechos políticos y sociales o que se deposita en las instituciones; pero además, incluye también toda esa vida interior secreta, de sufrimientos y de sueños que no pudieron realizarse en el mundo de la acción.

Nuestra función principal es la de llevar a aquellos que leen a que reconozcan en una página de Montaigne, en una obra de Corneille, inclusive en un soneto de Voltaire, momentos de la cultura humana, europea o francesa.

Como toda la historia, la historia literaria se esfuerza por alcanzar los hechos generales, por deslindar los hechos representativos, por marcar el encadenamiento de los hechos generales y representativos.

Nuestro método es, esencialmente, el método histórico, y la mejor preparación del estudiante de letras será la de medi-

tar sobre la *Introducción a los estudios históricos* de Langlois y Seignobos, o el capítulo que G. Monod ha redactado en otro volumen de la colección para la cual escribo esto.

Sin embargo, hay entre la materia ordinaria de la historia propiamente dicha y la nuestra, ciertas diferencias importantes, de las cuales van a resultar las diferencias de método.

El objeto de los historiadores es el pasado: un pasado del cual no subsisten más que indicios o deshechos a partir de los cuales se reconstruye la idea. Nuestro objeto es también el pasado, pero un pasado que permanece. La literatura es a la vez pasado y presente. El régimen feudal, la política de Richelieu, la gabela, Austerlitz son un pasado desaparecido que nosotros reconstruimos. *El Cid*, *Cándido* están siempre ahí, los mismos que en 1636 y en 1759, no como piezas de archivo, órdenes reales o cuentas de edificios, en estado de fósil, muertos y fríos, sin relación con la vida de hoy; están ahí como cuadros de Rembrandt y de Rubens, siempre vivos y llenos de propiedades activas, conteniendo para la humanidad posibilidades inagotables de excitación estética o moral.

Nuestra condición es la de los historiadores del arte. Nuestra materia son obras que están delante de nosotros y que nos afectan como ellas afectaron a su primer público. Existe aquí, para nosotros, una ventaja y un peligro, en todo caso algo especial que deberá traducirse en disposiciones especiales en nuestro método.

Sin lugar a dudas, como los historiadores, manipulamos una gran masa de documentos —manuscritos o impresos— que no son más que documentos. Pero estos documentos nos sirven para rodear, para elucidar las obras que son nuestro propio y directo objeto de estudio: las obras literarias.

Es bastante delicado definir la obra "literaria"; debo, sin embargo, tratar de hacerlo. Podemos detenernos en dos definiciones que, separadamente insuficientes, son complementarias la una de la otra puesto que abrazan reunidas toda la materia de nuestros estudios.

La literatura puede definirse en relación con el público. La obra literaria es aquella que no está destinada a un lector es-

pecializado, para una instrucción o una utilidad especiales, o que habiendo tenido primero esta destinación, la supera o sobrevive en ella, y se hace leer por un grupo de gente que no busca en ella más que la diversión o la cultura intelectual.

Pero la obra literaria se define sobre todo por su carácter intrínseco. Existen poemas que por su técnica están reservados para un público restringido, y que no serán nunca apreciados por las masas. ¿Los ubicamos entonces fuera de la literatura? El signo de la obra literaria es la intención o el efecto de arte, es la belleza o la gracia de la forma. Los escritos especiales se convierten en literarios por la virtud de la forma que alarga o que prolonga su poder de acción. La literatura se compone de todas las obras cuyo sentido y efecto sólo pueden ser plenamente revelados a través del análisis estético de la forma.

De aquí resulta, que dentro de la inmensa cantidad de textos impresos, aquellos que especialmente nos interesan son los que, por el carácter de su forma, tienen la propiedad de determinar en el lector evocaciones imaginativas, excitaciones sentimentales, emociones estéticas. Por esta razón, nuestro estudio no se confunde con los otros estudios históricos. La historia literaria es más que una ciencia auxiliar de la historia.

Estudiamos la historia del espíritu humano y de la civilización nacional esencialmente en sus expresiones "literarias". Es más, siempre a través de un estilo tratamos de alcanzar el movimiento de las ideas y de la vida.

Las obras maestras son, entonces, el eje de nuestro estudio o, si se quiere, ellas determinan para nosotros áreas de estudio. Pero no entendamos la expresión "obra maestra" en el sentido actual o subjetivo. No es solamente lo que es obra maestra para nosotros, para nuestros contemporáneos, lo que se debe estudiar; es todo lo que fue obra maestra en un momento dado, todas las obras en las que el público francés reconoció su ideal de belleza, de bondad o de energía. ¿Por qué algunas de ellas han perdido sus propiedades activas? ¿Son estrellas apagadas? ¿O tenemos hoy ojos que no son sensibles a ciertos rayos de luz? Nuestro asunto es el de entender, inclusive, estas obras muertas, y para lograrlo es necesario tratarlas

de manera diferente a como tratamos las piezas de archivo. Necesitamos volvernos capaces de sentir, gracias a un esfuerzo de simpatía, la virtud de su forma.

Este carácter sensible y estético de las obras que constituyen nuestros "hechos especiales", hace que no podamos estudiarlas sin un estremecimiento de nuestro corazón, de nuestra imaginación y de nuestro gusto. Resulta imposible para nosotros eliminar nuestra reacción personal y a la vez peligroso conservarla. Primera dificultad de método.

El historiador, frente a un documento, se esfuerza por evaluar los elementos personales para eliminarlos. Pero es precisamente a estos elementos personales que se adhiere el poder emotivo o estético de la obra; es necesario, entonces, conservarlos. El historiador, utilizando un testimonio de Saint-Simon, tiende a rectificarlo, es decir, a suprimir a Saint-Simon, y nosotros tendemos a suprimir precisamente lo que no es Saint-Simon. Mientras que el historiador busca los hechos generales, y se preocupa por los individuos solamente en la medida en que éstos representan grupos o modifican movimientos, nosotros nos detenemos primero en los individuos, porque sensación, pasión, gusto, belleza son cosas individuales. Racine no sólo nos interesa porque absorbe a Quinault, porque contiene a Pradon y engendra a Campistron, sino, y sobre todo, porque él es Racine, una combinación única de sentimientos traducida en belleza.

El sentido histórico, se dice, es el sentido de las diferencias. Según esto, nosotros seríamos los más historiadores de los historiadores, porque las diferencias que el historiador persigue entre los hechos generales nosotros las llevamos hasta los individuos. Pretendemos definir las originalidades individuales, es decir, los fenómenos singulares sin equivalentes y sin medida. Segunda dificultad de método.

Pero, por más grandes y bellos que sean los individuos, nuestro estudio no puede limitarse a ellos. Primero que todo, si sólo pretendemos conocerlos, no lograríamos hacerlo. El más original de los escritores es, en gran parte, un depositario de las generaciones anteriores, un colector de los movimientos con-

temporáneos. Está hecho, por lo menos en sus tres cuartas partes, de lo que no es él. Para encontrarlo a él, en él mismo, es necesario separar de él toda esa masa de elementos extranjeros. Es necesario conocer el pasado que se ha prolongado en él, el presente que se ha infiltrado en él. Entonces podremos apreciar su originalidad real, medirla, definirla. Aun así, sólo lograremos conocerla virtualmente. Para saber su cualidad, su intensidad real, debemos verla actuar y desarrollar sus efectos, es decir, seguir la influencia del escritor en la vida literaria y social. He aquí todo el estudio de hechos generales, géneros, corrientes de ideas, estados de gusto y de sensibilidad que se nos imponen alrededor de los grandes escritores y de las obras maestras.

Así mismo, sucede que lo que el genio individual tiene de más bello y más grande no es la singularidad que lo aísla, es la singularidad misma de reunir en él y de simbolizar la vida colectiva de una época y de un grupo, es la de ser representativo. Es necesario, entonces, tratar de conocer toda esta humanidad que se ha expresado en los grandes escritores, todas esas líneas de pliegues del pensamiento y de la sensibilidad humana o nacional de la cual ellos nos indican las direcciones y los puntos más altos.

Así, debemos orientarnos a la vez en dos direcciones contrarias: despejar la individualidad, expresarla en su aspecto único, irreducible, indivisible, y también reubicar la obra maestra en una serie, hacer aparecer el hombre de genio como el producto de un medio y como representante de un grupo. Tercera dificultad de método.

El espíritu crítico es un espíritu científico competente que no confía en la rectitud natural de nuestras facultades para encontrar la verdad, y que organiza sus procedimientos según la idea de los errores que debe evitar. Las reflexiones que preceden nos ayudarán a constituir los métodos de la historia literaria indicándonos los puntos principales donde, según la naturaleza de nuestro objeto y las condiciones de nuestro estudio, estamos más expuestos a equivocarnos.

Lo propio de la obra literaria es provocar en el lector reacciones del gusto, de la sensibilidad y de la imaginación, pero,

mientras más intensas y frecuentes son estas reacciones, menos estamos en condiciones de distanciarnos de la obra. En la impresión literaria que nos provoca *Ifigenia*, ¿qué sucede con Racine? ¿Qué sucede con nosotros? ¿Cómo extraer de nuestra impresión personal un conocimiento válido para otros? La definición misma de la literatura ¿no nos encierra en el impresionismo?

Si debemos emprender la descripción de genios originales ¿cómo se puede estar seguro de alcanzar en la obra "lo que nunca veremos dos veces"? Lo individual ¿será accesible algún día? ¿Podemos conocer, por vías diferentes a la comparación, algo más que aquello de lo cual encontramos lo análogo en nosotros y fuera de nosotros? El resto tan sólo podemos percibirlo, señalar su existencia. ¿Será para nosotros algo más que un yo no sé qué? Diremos que lo conocemos cuando hayamos descrito ciertos efectos que hayamos confirmado a través de las impresiones de los otros y de las nuestras. ¿Quién nos asegurará que este conocimiento es exacto y completo? ¿Quién nos asegurará que no es Taine y nosotros lo que describimos y no Racine, cuando decimos los efectos de Racine en Taine y en nosotros?

En fin, para reducir lo particular a lo general, para dosificar en una obra maestra lo colectivo y lo individual, para someter el genio a dependencias sin disminuirlo, para ver ahí una síntesis sin limitarlo a ser una suma, para hacerle expresar la población mediocre sin obligarlo a quedarse ahí, ¡cuántas dificultades! ¡cuántas incertidumbres! ¡qué cantidad de estudios delicados por hacer, en los cuales podrían filtrarse todas nuestras fantasías y emociones personales!

De todas maneras, el peligro para nosotros es imaginar en vez de observar, creer que sabemos cuando sentimos. Los historiadores no están protegidos contra este peligro, pero sus documentos no los exponen con la misma intensidad. Por el contrario, el efecto natural y normal de las obras literarias es el de producir fuertes modificaciones subjetivas en el lector. Todo nuestro método debe, entonces, estar dispuesto a rectificar el conocimiento, a depurarlo de elementos subjetivos.

§

Pero esta depuración no debe ser llevada al extremo.

Si el texto literario difiere del documento histórico por su propiedad de provocar en nosotros reacciones estéticas o sentimentales, sería entonces curioso y contradictorio plantear esta diferencia en la definición para no tenerla en cuenta en el método. Nunca se conocerá un vino, ni por análisis químico, ni por opinión de expertos, sin haberlo degustado uno mismo. En literatura es igual, nada puede remplazar la "degustación". Si para el historiador del arte es útil ubicarse frente a *El juicio final* o a la *Ronda de noche*, si no hay descripción de catálogo ni análisis técnico que pueda remplazar la sensación del ojo, nosotros tampoco podemos pretender definir o medir la calidad o la energía de una obra literaria sin habernos expuesto, primero directamente, ingenuamente, a su acción.

La eliminación total del elemento subjetivo no es, pues, deseable ni posible. El impresionismo se encuentra en la base misma de nuestro trabajo. Si nos negamos a tener en cuenta nuestras propias reacciones, esto sólo sirve para poder registrar las de otros individuos: éstas, objetivas en relación con nosotros, serán subjetivas en relación con la obra que se trata de conocer.

Tratemos de evitar el llegar a creer, como hacemos comúnmente, que estamos practicando una ciencia objetiva cuando en realidad simplemente utilizamos, en lugar del nuestro, el subjetivismo de un gran colega. Por poco que me evalúe, mi impresión existe; es un hecho, y debo tenerla en cuenta como la de cualquier otro lector, ya sea Brunetière o Taine. Es más, no podría entender las palabras que ellos utilizan para expresar su impresión si no tomara conciencia de la mía. Es mi sensación la que da un sentido a su lenguaje.

Existo como cualquier otro lector. Igual, pero no más. Mi impresión entra en el plano de la historia literaria. Pero ésta no debe ser privilegiada, es un hecho, pero nada más que un hecho de valor relativo que debe ser considerado históricamente. Él expresa la relación de la obra con un hombre de

cierta sensibilidad, de cierta época, de cierta cultura; puede ayudar a definirla por sus efectos.

De igual manera existe la posibilidad de utilizar todas las pasiones religiosas o políticas, todas las simpatías o antipatías de temperamento. La respuesta de mis odios, de mi entusiasmo, e inclusive de mi fanatismo hacia una obra maestra, si no he hecho el juicio de su valor y de su belleza, puede servir de índice para guiar el análisis. En la explosión se adivina a veces el explosivo.

Todo reside en no convertirme en el centro del estudio, en no darle a mis sentimientos un valor absoluto, lo mismo que con mi gusto y con mi fe. Controlaré, reduciré mis impresiones personales para estudiar las intenciones del autor, para poder hacer un análisis intrínseco y objetivo de la obra, para poder hacer un examen de las impresiones de un gran número de lectores de la obra que podré tomar del pasado y del presente. Estas reacciones individuales, tan instructivas, tan válidas como la mía, la reubicarán en su lugar. Mi vibración se fundará en los miles de vibraciones que los *Pensamientos* o el *Emilio* han despertado desde su publicación en la humanidad civilizada. Su armonía total, llena de disonancia, compondrá lo que se llama el efecto del libro.

Además, debemos tener cuidado cuando interroguemos nuestra sensibilidad, pues sólo debemos hacerle las preguntas que ella puede responder. La práctica es delicada, la teoría es clara. Es necesario esforzarse para "saber" todo lo que puede saberse a través de los métodos objetivos y críticos. Es necesario recoger todo el conocimiento exacto, impersonal, verificable que puede ser obtenido. No le pidamos a la intuición, a la emoción, lo que no es asequible de ninguna otra forma. No está demás decir: es mejor ignorar que creer que se sabe, cuando no se sabe. No le pidamos a la intuición, a la emoción, más de lo que por su naturaleza cae en sus dominios y sería menos aprovechado por otras vías. Lo que quiere decir: "ensayemos" en nosotros las propiedades activas de la obra

* Lanson utiliza la expresión "essayons", tal como la utiliza Montaigne en sus *Ensayos*. En su doble sentido debe interpretarse como "experimentemos en nosotros mismos y escribamos al respecto" (Nota del traductor).

literaria, su fuerza de excitación, su belleza formal, comparemos el resultado de este ensayo con la experiencia que otros hombres y otros métodos nos hayan dado.

En pocas palabras, si el primer mandamiento del método científico es la sumisión de la inteligencia al objeto para organizar los medios de conocer, según la naturaleza de la cosa que vamos a estudiar, es más científico reconocer y reglamentar el papel del impresionismo en nuestros estudios que negarlo. Como una realidad no se suprime negándola, este elemento personal, imposible de eliminar, entraría insidiosamente y actuaría sin reglas en nuestros trabajos. Puesto que el impresionismo es el único método que da la sensación de la energía y de la belleza de las obras, empleémoslo de manera franca para este fin; pero limitémoslo decididamente a esto. Sepamos, al retenerlo, distinguirlo, evaluarlo, controlarlo, limitarlo: he aquí las cuatro condiciones de su uso. Todo se resume a no confundir “saber” y “sentir”, y a tomar las precauciones necesarias para que “sentir” se convierta en un medio legítimo de “saber”.

§

El punto de vista histórico reubica el elemento subjetivo en su lugar y desinteresa al crítico. Mi reacción, que es todo para mí, mientras yo la conserve en mí, no es más que, proyectada fuera de mí y discutida en el plano de la historia, un hecho en medio de otros hechos, un hecho no privilegiado; si éste los aclara, aquellos lo limitan.

Pero el orden histórico a menudo no es más que un engaño: vela todas las artimañas del impresionismo y todas las empresas del dogmatismo. Es un artificio o una ilusión.

Si la cronología nos sirve para no centrar todo en nosotros, para estudiar cada siglo y cada escritor en sí mismos, este punto de vista ofrece una dirección nueva a la sensibilidad estética; le abre posibilidades indefinidas de actividad sin peligro. Normalmente, en nuestras lecturas, nuestras reacciones estéticas no son muy puras. Lo que llamamos nuestro gusto

es una mezcla de sentimientos, hábitos y prevenciones en la que todos los elementos de nuestra personalidad moral aportan algo. Nuestras costumbres, nuestras creencias, nuestras pasiones penetran en nuestras impresiones literarias.

La historia puede alejar de nosotros nuestra sensibilidad estética o por lo menos obligarla a pasar por el orden de nuestras representaciones del pasado. La buena crítica consistirá, entonces, en captar las relaciones que unen una obra con un ideal particular, con una técnica especial, y cada ideal o cada técnica con el alma de un escritor o con la vida de una sociedad. Nos aplicaremos a sentir históricamente. Estableceremos la escala de valores no siguiendo nuestras preferencias personales, sino según la fuerza y precisión de las producciones en relación con la doctrina que las ha regido. Trataremos de sentir en Bossuet lo que podían sentir los hombres que construyeron las columnas del Louvre, y en Voltaire, los hombres para quienes trabajaron Pater o Martin. No renunciaremos a nosotros mismos. Leyendo para nosotros, produciremos, escucharemos nuestras reacciones de libre pensador o de católico de 1910, pero será necesario saber, en otros momentos, cortar la comunicación de nuestra sensibilidad estética del resto de nuestra individualidad actual. En literatura, como en arte, será necesario tener dos gustos, un gusto personal que escoja nuestros placeres, los libros y los cuadros de los cuales nos rodeamos, y un gusto histórico que sirva para nuestros estudios, y que podamos definir como el arte de discernir los estilos para sentir cada obra en su estilo, en proporción con la perfección que éste recibe.

§

El maravilloso desarrollo de las ciencias naturales hizo que a lo largo del siglo XIX se tratara, en reiteradas ocasiones, de aplicar sus métodos a la historia literaria. Se esperaba darle la solidez del conocimiento científico, excluir lo arbitrario de las impresiones del gusto y el *a priori* de los juicios dogmáticos. La experiencia ha condenado estas tentativas.

Los cerebros más grandes fueron los que más se dejaron embriagar por los grandes descubrimientos de las ciencias. Pienso en Taine y en Brunetière.² No trataré de hacer otra vez la crítica de sus sistemas; hoy es claro que su deseo de calcar las operaciones o de emplear fórmulas de las ciencias físicas y naturales los condenó y los llevó a deformar o a mutilar la historia literaria.³ Ninguna ciencia se construye sobre el patrón de otra. Sus progresos dependen de su independencia recíproca que les permite someterse cada una a su objeto. La historia literaria, por tener algo de científico, debe empezar por prohibirse todo tipo de parodia de otras ciencias, cualquiera que sea.

Lejos de aumentar el valor científico de nuestros trabajos, el empleo de fórmulas científicas lo disminuye, porque éstas no son más que artificios. Ellas traducen con una precisión brutal conocimientos que por naturaleza son imprecisos: los deforman.

Desconfiemos de las cifras. La cifra no hace desaparecer lo que hay de flotante o de impreciso en la impresión: lo disfraza. Cualquiera que sepa escribir medianamente encontrará en el lenguaje corriente los medios para hacer sensibles las sutilezas sin las cuales no hay exactitud en nuestro trabajo, estas sutilezas no se cifran.

Desconfiemos de las "curvas", de las que hemos hecho el símbolo del desarrollo de las ideas literarias. Ellas suponen o introducen: primero, "la unidad"; segundo, "la continuidad". Pero existen movimientos que se expanden como epidemias en varios lugares a la vez, y géneros que nacen dos o tres veces antes de vivir. La "curva" da, a menudo, una representación inexacta de los hechos.

Resistamos a la vanidad de emplear las fórmulas generadoras. Nunca conocemos todos los elementos que entran en

² Los nombro porque nadie ha tenido más talento que ellos. Los errores de los mediocres no nos instruyen.

³ Que se me permita remitir al lector a la conferencia que dicté en Bruselas el 21 de noviembre de 1909; ésta fue publicada en la *Revue de l'Université de Bruxelles*, diciembre-enero 1910.

la composición del genio, ni la "proporción" de cada uno en la mezcla, y tampoco podemos prever el producto final de la combinación. Aquellos que "estudian" La Fontaine en relación con la región de Champaña, el espíritu galo y el don poético, aquellos que estudian *Ifigenia* en relación con la educación de la corte, la educación clásica y la sensibilidad, son charlatanes o ingenuos: el acercamiento al que llegamos en nuestras determinaciones es aproximativo*. Conocemos la composición de la tragedia clásica, tenemos las fórmulas: es lo que necesitamos para estudiar a Corneille. ¿Será Pierre o Thomas? Tenemos con qué estudiar la tragedia de la corte. ¿Racine o Quinault? Nuestras previsiones no necesitan el individuo. Todas las palabras que utilizamos para expresar nuestros conceptos, "don poético", "sensibilidad", etc., no están respaldadas por contenido alguno. Debemos contentarnos, entonces, con analizar modestamente lo que tenemos delante de nosotros, con contar los hechos; dejemos de jugar al sabio que va a recomponer a través de una síntesis química *Fedra* o *El espíritu de las leyes*.

La expresión científica, cuando la llevamos a nuestro campo, no da más que una falsa claridad. Puede inclusive confundir. "La elocuencia del púlpito se transformó en el siglo XIX en poesía lírica": esta expresión solamente tiene sentido para aquellos que conocen los hechos. Para aquellos que los ignoran, no tiene sentido o significa un error. Porque la "transformación" de un género en otro es precisamente lo que estos hechos no dan. Es culpa del sistema. Es mejor suprimir la expresión científica y decir en el lenguaje de todo el mundo: "La poesía lírica del siglo XIX tomó como materia sentimientos que, en los siglos XVII y XVIII, no fueron expresados en Francia sino a través de la elocuencia del púlpito". Es más banal, pero más claro y más exacto.

La actitud de los letrados será más científica cuando, sin pretender construir copiando el modelo de otra ciencia, se

* Traducimos por "aproximativa" la expresión "*au génie près*" (Nota del traductor).

preocupen solamente por ver bien los hechos de su campo de acción y por encontrar las expresiones que les permitan no perderlos y, sobre todo, no aumentarles nada. Por esta razón, nuestros verdaderos maestros son Saint-Beuve y Gaston Paris.

La única cosa que debemos pedirle prestada a la ciencia, como escribía Frédéric Rauh, "no son tales o tales procedimientos... sino su espíritu... Nos parece, en efecto, que no hay ciencia, no hay método universal, sino solamente una actitud científica universal... Durante mucho tiempo se ha confundido, por los resultados precisos a los que conducen, el método de tal ciencia con el espíritu científico. Así, las ciencias del mundo exterior se han convertido en el único tipo de ciencia. Pero la unidad de las ciencias físicas y de las ciencias morales no es más que un postulado... Existe, sin embargo, una actitud del espíritu frente a la naturaleza que es común para todos los sabios..."

Una "actitud del espíritu frente a la realidad", ésto es lo que le podemos pedir prestado a los sabios; llevemos a nuestros dominios la curiosidad desinteresada, la probidad severa, la paciencia laboriosa, la sumisión al hecho, la dificultad de creer, de creernos a "nosotros mismos" y a los demás, la permanente necesidad de crítica, de control y de verificación. No sé si entonces llegaremos a hacer una ciencia, pero estoy seguro de que por lo menos haremos la mejor historia literaria.

Si soñamos con los métodos de las ciencias de la naturaleza, así sean las más generales, o con los procedimientos comunes a todas las investigaciones que abordan los hechos, que no sea para construir nuestro conocimiento sino para aclarar nuestra conciencia. Miremos los métodos de "acuerdo" y de "diferencia", los métodos de los "residuos" y de las "variaciones", pero que sea más bien por la moralidad que implican y no por los cuadros o las fachadas que ofrecen. De la meditación de los métodos científicos tomemos, antes que nada, los escrúpulos, la idea de lo que es una prueba, la idea de lo que es "saber", para volvernos menos complacientes con nuestras fantasías y menos solícitos con las certezas.

Nuestras operaciones principales consisten en conocer los textos literarios, en compararlos para distinguir lo individual de lo colectivo y lo original de lo tradicional, en agruparlos por géneros, escuelas y movimientos, en determinar la relación de estos grupos con la vida intelectual, moral y social de nuestro país, como también con el desarrollo de la literatura y de la civilización europeas.

Para realizar nuestra tarea tenemos a nuestra disposición cierto número de procedimientos y de métodos. La impresión espontánea y el análisis reflexivo son procedimientos legítimos y necesarios pero insuficientes. Para reglamentar y controlar el juego del espíritu en sus reacciones frente a un texto, para disminuir lo arbitrario de los juicios, necesitamos otro tipo de ayudas. Las principales se extraen del empleo de las ciencias auxiliares, del conocimiento de manuscritos, de la bibliografía, la cronología, la biografía, la crítica de textos, y del empleo de todas las demás ciencias, cada una a su vez dependiendo de los casos; principalmente de ciencias auxiliares como la historia de la lengua, la gramática, la historia de la filosofía, la historia de las ciencias, la historia de las costumbres. El método consiste, en cada estudio particular, en combinar, según las necesidades del sujeto, la impresión y el análisis con los procedimientos exactos de investigación y de control, en hacer intervenir diversas ciencias auxiliares para hacerlas contribuir según su alcance en la elaboración de un conocimiento exacto.

Conocer un texto es ante todo conocer su existencia: la tradición, rectificadas y completadas por la bibliografía, nos indica las obras que son la materia de nuestro estudio.

Conocer un texto es también haberse planteado con relación a él cierto número de preguntas; es haber hecho pasar nuestras impresiones y nuestras ideas por una serie de operaciones variadas que las transforman y las precisan.

Primero: ¿El texto es auténtico? Si no lo es, ¿es falsamente atribuido o totalmente apócrifo?

Segundo: ¿El texto es puro y está completo, sin alteración ni mutilación?

Estas dos preguntas deben ser tenidas en cuenta muy de cerca para las cartas, las memorias, los discursos y en general para todas las ediciones de obras póstumas. La segunda debe plantearse cada vez que utilicemos una reimpresión moderna y no una edición hecha por el mismo autor.

Tercero: ¿Cuál es la fecha del texto? La fecha de composición y no solamente la de publicación. La fecha de las partes⁴, y no solamente la del todo.

Cuarto: ¿Cómo se ha modificado el texto desde la primera edición hasta la última dada por el autor? Y ¿Qué evolución en las ideas o en el gusto se descubren en las variantes?

Quinto: ¿Cómo se formó el texto desde el primer proyecto hasta la primera edición? ¿Qué estado del gusto, qué principios de arte, qué trabajo de inteligencia se manifiesta en los borradores y bosquejos si se han conservado?

Sexto: Se establecerá enseguida el sentido literal del texto. Con la ayuda de la historia de la lengua, de la gramática y de la sintaxis histórica se aclarará el sentido de las palabras y de sus acepciones. Y con la explicación de las relaciones oscuras, de las alusiones históricas o biográficas se aclarará el sentido de las frases.

Séptimo: Luego se establecerá el sentido literario del texto. Es decir, se definirán los valores intelectuales, sentimentales y artísticos. Se separará el uso personal de la lengua del uso común de los contemporáneos, los estados individuales de conciencia de las maneras comunes de sentir y de pensar. Se distinguirá bajo la expresión general y lógica de las ideas, las representaciones y las concepciones morales, sociales, filosóficas, religiosas que forman la base de la vida íntima del autor, y que no consideró necesario expresar, porque él se entendía y se hacía entender en su época sin necesidad de expresarlas. Se captará en un acento, en un reflejo, en un jue-

⁴ Véase el trabajo de Villey sobre Montaigne, y los procedimientos ingeniosos que él ha empleado con tanta prudencia y rigor.

go de palabras las intenciones profundas y estrechas que a menudo corrigen, enriquecen e inclusive contradicen el sentido aparente del texto.

Es aquí donde debemos, sobre todo, emplear el sentimiento y el gusto subjetivos: pero es también aquí donde debemos desconfiar de ellos y controlarlos, para no encontrarnos nosotros mismos con el pretexto de hacer la semblanza de Montaigne o Vigny. Una obra literaria debe conocerse primero en la época en que nació, en relación con su autor y con su tiempo. La historia literaria debe tratarse históricamente: es una tautología, pero por ahora no una banalidad.

Octavo: ¿Cómo se construyó la obra? ¿De qué temperamento, reaccionando contra qué circunstancias? Esto nos lo dice la biografía. ¿Con qué materiales? Esto lo sabremos investigando las fuentes: entendamos esta palabra en el sentido más amplio, y no sólo busquemos las imitaciones evidentes y las delimitaciones vulgares, sino todas las huellas, todas las pistas de la tradición oral o libresca. En este sentido, es necesario ir al límite extremo de las sugerencias y de las coloraciones perceptibles.

Noveno: ¿Cuál ha sido el éxito, y cuál ha sido la influencia de la obra? La influencia no siempre coincide con el éxito. La determinación de la influencia literaria no es más que un estudio de fuentes invertido: se obtiene por los mismos métodos. La de la influencia social es más importante y más difícil de constatar. La bibliografía de las ediciones y reimpresiones hace aparecer la circulación del libro: la podemos tomar en el punto de partida, donde el impresor-editor. Los catálogos de las bibliotecas privadas, los inventarios de los decesos, los catálogos de las salas de lectura, nos la muestran en su espacio de recepción. Se puede ver qué personas, o por lo menos qué clases y qué regiones ha tocado el libro en su difusión. Finalmente, las reseñas de la prensa, las correspondencias particulares, los diarios íntimos, a veces las anotaciones de los lectores, a veces los debates legislativos, las polémicas de la prensa, e incluso los asuntos judiciales aportan información sobre la manera como el libro ha sido leído, y sobre la huella que él ha dejado en los espíritus.

He aquí las principales operaciones de las cuales se saca el conocimiento exacto y completo —nunca completo en realidad, pero lo menos incompleto posible— de una obra literaria. De aquí pasamos, por repetición de los mismos procedimientos, a otras obras del mismo escritor, y a las de los otros escritores. Se agrupan enseguida las obras según sus afinidades de fondo y de forma. Se constituye, por la filiación de las formas, la historia de los géneros; por la filiación de las ideas y de los sentimientos, la historia de las corrientes intelectuales y morales; por la coexistencia de ciertas coloraciones y de ciertas técnicas en obras de género y de espíritus diferentes, la historia de las épocas del gusto.

En esta triple historia sólo se avanza, de la manera más segura, abriéndole un espacio, el más amplio posible, a las obras inferiores y olvidadas. Ellas rodean las obras maestras, las preparan, las bosquejan, las comentan, establecen la transición entre la una y la otra iluminando sus orígenes y su alcance. El genio es siempre de su siglo, pero siempre lo sobrepasa. Los mediocres son completamente de su siglo, están siempre en la temperatura de su medio, al nivel de su público. Las obras muertas de una época son pues necesarias para circunscribir y definir la originalidad irreducible o incomunicable del gran escritor, para definir la estética promedio de una escuela, la técnica usual de un género, la destinación regular y los usos comunes de cierta categoría de literatura.

En resumen, la historia literaria se completa con la expresión de las relaciones de la literatura y la vida, allí donde ella se une con la sociología. La literatura es la expresión de la sociedad: verdad irrefutable que ha engendrado muchos errores. La literatura es frecuentemente complementaria de la sociedad: ella expresa lo que no se realiza en ninguna otra parte, las añoranzas, los sueños, las aspiraciones de los hombres. En este sentido es la expresión de la sociedad, pero es necesario darle a la palabra un sentido que comprenda no sólo las instituciones y las costumbres, sino también uno que se extienda a lo que hoy no tiene existencia actual, a lo invisible que ni los hechos ni el puro documento de historia revelan.

No es suficiente constatar una relación general entre la literatura y la sociedad. Imagen o espejo, no es suficiente para nosotros. Queremos saber las acciones y las reacciones que van de la una a la otra, cuál de las dos va adelante y cuál sigue, en qué momento es una u otra, quién aporta el modelo o quién imita. Nada más delicado que la investigación de estos intercambios.

No tendremos inconvenientes para concebir que el problema general debe descomponerse en problemas parciales, y que es tan sólo al final de una infinidad de soluciones particulares que podremos encontrar, no digo la solución, sino por lo menos el bosquejo de una solución aproximadamente válida para una época o un movimiento.

Resulta quimérico pretender plantear de un solo golpe la pregunta de la influencia de todo un grupo de obras en todo un grupo de hechos. La influencia de la literatura en la Revolución será más o menos perceptible cuando se hayan observado pacientemente desde 1715, e inclusive desde 1680, hasta 1789, los intercambios múltiples que se dieron sin interrupción entre la literatura y la vida. Si la literatura ha actuado, no lo ha hecho como un bloque, ni sobre un bloque de hechos, sino a través de una infinidad de llamados a una infinidad de almas individuales durante más de un siglo, de manera que al final, en 1789, un siglo de la literatura se había infiltrado, depositado en diversos estados y en cantidades diferentes en la conciencia colectiva de la nación francesa, y se hacía evidente en la forma de reaccionar frente a los hechos.

§

En todas las etapas que he descrito estamos expuestos, a cada instante, a equivocarnos. Temerle constantemente al error es nuestra verdadera y única forma de hacer el trabajo científico. Por esta razón, el método que expongo contraría más las costumbres literarias de la crítica que busca exaltar la genialidad de sus ideas. Siempre tenemos miedo a equivocarnos, desconfiamos de nuestras ideas. La crítica de genio se complace

en sus ideas, las desea nuevas, divertidas, vistosas. Nosotros sólo las deseamos verdaderas. Aquella las produce o las embellece con virtuosidad. Nosotros cuidamos de que nada sobrepase los hechos establecidos. Montaigne o Rousseau no son más que los pesos con los cuales ella juega. Se trata de hacer admirar la fuerza o la agilidad del crítico. Nosotros queremos ser olvidados y que solamente se vean Montaigne y Rousseau, tal como fueron, tal como cada uno los verá si aplica lealmente, pacientemente, su espíritu a los textos. La crítica subjetiva encuentra tantos adeptos porque es en ella donde es más cómodo hacerse valorar en vez de valorar la obra que se pretende estudiar.

Todo nuestro método, ya lo dije, está constituido para separar la impresión subjetiva del conocimiento objetivo, para limitarla, controlarla e interpretarla en beneficio del conocimiento objetivo.

Pero, en la preparación del conocimiento objetivo, el error nos acecha a cada instante y en todo los rincones de nuestro tema. Distingo cuatro formas principales.

Primero: Trabajamos sobre un conocimiento incompleto o falso de los hechos. No hemos hecho una enumeración bastante diligente de los textos objeto de estudio; ignoramos demasiado el trabajo de nuestros antecesores y los resultados a los que llegaron. En este caso la bibliografía es el remedio: saber árido, insípido si se lo vuelve un fin, pero se trata de un instrumento necesario y poderoso para preparar la materia que se moldeará en ideas verdaderas.

Pecamos también por pereza de espíritu. Retenemos, cómodamente, como resultados adquiridos, las conclusiones de nuestros antecesores, si no chocan contra nuestras intenciones y nuestras simpatías. A menudo hacemos de ellas un examen lógico, y no un examen crítico. No sondeamos lo suficiente la profundidad del libro y no observamos con desconfianza aguda la calidad de sus pruebas. Debemos primero darnos cuenta de la manera como está hecho, ver claramente lo que emplea, lo que desprecia, cómo manipula lo que emplea, y si la afirmación está exactamente proporciona-

da con los medios que parecen establecerla. Finalmente, es necesario evaluar el aporte real del conocimiento nuevo y sano que le debemos.

Segundo: Establecemos relaciones inexactas a veces por ignorancia, y este error nos remite al anterior; a veces por impaciencia, y el remedio es disciplinarnos, imponernos el trabajo lento en el que la idea madura; a veces por confianza excesiva en el razonamiento, porque en las ciencias históricas el razonamiento es engañoso. Casi nunca poseemos presupuestos lo suficientemente sencillos, precisos, para determinar rigurosamente el razonamiento. Al menos debemos reducirlo a operaciones cortas, como sacar una consecuencia inmediata cuando parece no haber otra posible. Pero es necesario renunciar a hacer cadenas de razonamientos. Éstas solamente se alargan debilitándose. La certeza que resultaba al primer paso del contacto inmediato con los hechos, disminuye con cada paso que nos aleja de ellos. Por más atención que se tenga al razonar rigurosamente, en cada progreso de la deducción, el número de construcciones posibles aumenta, la selección se vuelve más arbitraria. De la misma manera, después de cada operación de lógica formal, se debe volver a los hechos para retomar los presupuestos suficientes para determinar la operación siguiente. Nunca saquemos, sin desconfianza extrema, una consecuencia de una consecuencia.

Como se deduce de lo anterior, interpretemos directamente los textos. No les sustituyamos nunca equivalentes, como lo hacemos a menudo inconscientemente. Traducimos a nuestro lenguaje los documentos que discutimos y nuestra traducción, que empobrece o altera los originales, los espanta de nuestro espíritu. "X... escribe a "a"; pero "a", es la misma cosa que "b"; si entonces X... ha pensado "b", es que...". Y no nos ocupamos más por "a" que es el único texto real. Trabajamos solamente sobre "b", el texto apócrifo que hemos constituido por una confianza excesiva y cómoda en nuestros juicios de identidades.

Tercero: De manera ilegítima extendemos el alcance de los hechos que hemos observado. Constatamos una analogía, hacemos de ella una dependencia. "X...se parece a Y..." en-

tonces "X copia o imita a Y". Constatamos una dependencia, la declaramos directa o inmediata: "X... se inspira en Y"; pero nos olvidamos que hubo o que puede haber un Y'... que se inspiró en Y... y que sólo ha inspirado a X... Señalamos una relación precisa, limitada, parcial; le sumamos una conclusión amplia o general. "Esta frase puede fecharse por tales alusiones: entonces todo el capítulo, toda la obra es de tal fecha". En principio, la fecha de un aparte sólo le corresponde a éste; esto no implica que constituya la fecha de un segmento más amplio.

Cada hecho o cada orden de hechos que estudiamos eclipsan momentáneamente los otros. Estudiamos los orígenes ingleses o alemanes del romanticismo, y la tradición francesa permanece en la sombra. Estudiamos la influencia de Lamennais en Hugo o Lamartine, y suprimimos de nuestro pensamiento todos los canales por donde las mismas ideas, los mismos estados de conciencia han podido serles transmitidos. No es fácil tener siempre en la mira de la inteligencia el mapa de las corrientes múltiples del pensamiento y del arte, con las posiciones exactas de los principales escritores y las comunicaciones a menudo oscuras e indirectas que los unen. Sin embargo, nunca debemos perder de vista este mapa, cualquiera que sea la región o el sendero particular que estudiemos. Quienes van tras las huellas de las influencias y de las fuentes se persuaden fácilmente de que sólo un camino lleva a Roma.

Casi siempre ampliamos el sentido de los hechos y de los textos. Por el contrario reduzcámoslos escrupulosamente. No tratemos, en favor de la precisión, de aumentar demasiado el alcance. Es cierto que el crítico brilla sobre todo por el arte de hacer que las pruebas den más de lo que visiblemente pueden dar. Resignémonos entonces a no brillar, y no recojamos nada más que la certeza palpable, indiscutible y "vulgar", como decía Pascal, de la verdad geométrica.

Los hechos se limitan los unos a los otros. Busquemos siempre aquellos que le quitan sentido a aquellos que nos han impactado, y no dejemos de tener en cuenta los "hechos negativos". Contemos con un gran número de éstos. Nunca conocemos todas las circunstancias de un hecho, todos los pensa-

mientos de un autor, y es raro que, en nuestras más evidentes interpretaciones, no subsista un margen de error. Multipliquemos entonces nuestras observaciones, de manera que los errores de detalle se compensen y se anulen. Demarquemos lo mejor posible nuestro camino y reduzcamos los intervalos que el espíritu debe franquear entre los postulados positivos.

Cuarto: Nos equivocamos con el uso de los métodos particulares, y le pedimos a uno las conclusiones que sólo otro puede darnos. Afirmamos hechos basados en la creencia de una deducción *a priori* o de una impresión subjetiva: son los casos vulgares. Pero utilizamos la biografía, por ejemplo, para establecer el valor intelectual o moral de una obra. O si se trata de juzgar el autor: componiendo inclusive sus intenciones en el momento de la composición, éstas no están necesariamente determinadas por los accidentes de su pasado. Los cinco niños llevados al orfanato y la cinta de Marion, no nos dicen nada sobre la inspiración moral de Jean Jacques Rousseau en 1760, y menos aun sobre la virtud moral y, si puedo decirlo, sobre la salubridad del *Emilio*. Este problema no se resuelve con la biografía del autor sino con las reacciones del público. En estas reacciones, la vida y el carácter de Rousseau no cuentan por lo que realmente fueron, sino por las solas imágenes, verdaderas o falsas, que los lectores se hacían y que podían más o menos mezclarse con las impresiones del libro.

Por lo general nos equivocamos en la selección de los "hechos representativos". Sin hablar de las preferencias o de las parcialidades que nos distraen, una ilusión común es la que nos hace tomar los hechos "extremos" por los más "representativos". Ahora bien, siendo extremos, en consecuencia, éstos son excepcionales. Son solamente representativos de un límite, de un máximo de intensidad. Y, en nuestros estudios, éstos contienen siempre una parte considerable de individualidad que vuelve su valor representativo oscuro e incierto. Las obras maestras son hechos extremos. *Fedra* representa la tragedia francesa; pero, en *Fedra*, hay tal vez más de Racine que de tragedia francesa.

Los hechos visiblemente representativos son los hechos de mediana importancia. Reunidos en un número importan-

te, su contenido común se libera cómodamente. Resulta sencillo escoger los más significativos, es decir aquellos que presentan las formas más puras y más normales del tipo común. Y al mismo tiempo, la obra maestra, el hecho extremo se ilumina, adquiere, en esta aproximación, todo su valor de significación; se ve entonces claramente de qué y hasta dónde la obra maestra es representativa sin dejar de ser única.

Pero los hechos de mediana importancia, a menudo, no se dejan reunir en un grupo homogéneo. Van en sentidos diversos. Daniel Mornet, en su bello estudio sobre el sentimiento de la naturaleza en el siglo XVIII, ha propuesto un método original para discernir entre las corrientes contrarias y los movimientos diversos, la dirección de los movimientos de ideas. Mornet ordena cronológicamente los hechos contradictorios en series paralelas. La serie creciente indica la tendencia nueva, y la decreciente señala las sobrevivientes en las que el pasado se prolonga. Un solo corte tomado en cualquier momento nos dejaría indecisos en presencia de grupos más o menos equilibrados de hechos contradictorios.

En el caso de Mornet y de Cazamian, también podemos encontrar métodos para resolver problemas delicados de la acción de un escritor o de una obra. Casi siempre los resolvemos con un prejuicio favorable al genio artístico. Voluntariamente le atribuimos la iniciativa y la eficacia. Casi nunca examinamos las cuatro o cinco hipótesis que se pueden plantear fuera de la que le atribuye todo al genio artístico.

a) La obra maestra puede anunciar la victoria ganada por otros.

b) Pudo haber ocupado un lugar ya debilitado, asestar el último golpe que arrastra.

c) Puede no haber sido más que el tambor que anuncia la carga para el ataque.

d) Pudo no haber hecho más que juntar los individuos dispersos en los quehaceres de la vida, e inscribir una idea de moda en materia de opinión. Todas estas hipótesis nos llevan a decir que la obra maestra viene después de otras obras literarias que también debemos tener en cuenta.

En fin, como no nos gusta habernos inquietado sin razón, enfatizamos la certeza adquirida. Muy pocos documentos y muy pocos métodos dan en historia literaria una verdadera certeza. Y la certeza, en general, está en razón inversa de la generalidad del conocimiento. Esto es lo que debemos decirnos. Pero las posibilidades, las aproximaciones no deben despreciarse; se está bien remunerado cuando se han ganado algunos grados en el conocimiento perfectamente claro. Al mismo tiempo, es necesario saber apreciar los resultados adquiridos, para evitar el escepticismo desmoralizante, y despreciarlos, para evitar la satisfacción estúpida. El relativismo es aquí, como en otros dominios, a la vez, el principio de la técnica segura y de la higiene moral.

Nuestro pecado habitual es el de exagerar, a veces hasta el absoluto, todas las certezas imperfectas que obtenemos a través de nuestros estudios. Las posibilidades se vuelven verosímiles, las probabilidades evidencias, las hipótesis verdades demostradas. Las deducciones o las inducciones se confunden con los hechos de donde las hemos sacado, y toman la fuerza de constataciones inmediatas.

Sin embargo, desde hace veinte o treinta años, los historiadores y los críticos que utilizan los métodos históricos críticos de la literatura se han vuelto mucho más exigentes y prudentes. El estado de espíritu de un Saint-Beuve, siempre desconfiado y en guardia, si todavía no es universal, no es al menos una excepción. Así, el progreso es admitido por el hecho de que los maestros, después de cierto tiempo de ejercicio, encuentran alumnos que los superan, y que poseen casi naturalmente la conciencia científica que ellos se formaron tan tarde y tan difícilmente.

§

Es posible que el cuadro que acabo de elaborar asuste. Si las exigencias del método son tales, tan rigurosas y tan múltiples, ¿qué vida humana puede alcanzar para hacer el estudio de la literatura francesa? Sin lugar a dudas ninguna alcanzará

para el conocimiento completo. Pero lo que la vida de un hombre no puede hacer, muchas vidas humanas lo harán. La historia de la literatura francesa es una empresa colectiva, que cada uno aporte su piedra bien tallada. Esto no le impedirá a nadie leer todo lo que quiera por placer.

Es más, los temas particulares casi no existen, fuera de los problemitas de erudición que un individuo tratará integralmente realizando todas las tareas él solo; por esta razón, es necesario conocer lo que los otros han hecho antes que nosotros, y partir de los resultados adquiridos. De aquí la imposibilidad de llegar a algo sin buenas bibliografías.

La división del trabajo es la única organización racional y fecunda de los estudios literarios. Cada uno se dará la tarea en relación con sus fuerzas y su gusto. Unos serán eruditos aplicados a la preparación de materiales, al descubrimiento, a la crítica de documentos, a la fabricación de instrumentos de trabajo. Otros establecerán las monografías de autores y de géneros. Otros ensayarán con las amplias síntesis. Otros se entregarán a la vulgarización de los resultados adquiridos a través del trabajo original.

De otra parte, a pesar de la opinión de Langlois, no creo que sea necesario que exista una completa separación entre los inventores y los vulgarizadores, entre los verificadores del detalle y los generalizadores. El detalle sólo se entiende bien en el conjunto. El conjunto sólo se conoce bien por el detalle. Se vulgariza mal si no se sabe cómo se elabora el conocimiento y lo que vale el resultado adquirido. La división del trabajo tiene pues sus peligros.

De otra parte, la vida es tan corta, y no se hace bien sino lo que hacemos con gusto y por vocación natural. La división del trabajo es una necesidad, no importa si miramos el edificio por construir, o los obreros que tenemos que emplear.

Pero hay un momento en el que la división del trabajo no es ni necesaria ni deseable: el momento del aprendizaje. Lo ideal sería que en la Universidad los jóvenes, a quienes les interesa la historia literaria, ejerzan sucesivamente todas las operaciones a través de las cuales ésta se construye, familia-

rizándose con el manejo de todos los métodos, que aprendan a constituir una bibliografía, a buscar una fecha, a confrontar ediciones, a aprovechar los borradores de una obra maestra, a encontrar una fuente, a trazar una influencia, a descifrar los orígenes de un movimiento, a separar los elementos de una forma híbrida; que se entrenen para hacer síntesis parciales, para hacer exposiciones en las que la vulgarización le conserve al saber su precisión y su solidez. Después de esto harán en la vida lo que ellos quieran o lo que puedan. Habrán pasado por todos los "servicios" y, en cualquier trabajo en el que se desempeñen, conservarán la doble idea de las manipulaciones particulares y del resultado total.

Sería inclusive bueno que, más tarde, el vulgarizador y el generalizador conservaran la costumbre de resolver, de vez en cuando, problemas precisos de erudición, como la crítica de documentos o la preparación de una edición. E inversamente, el erudito ganaría mucho si tratara de hacer síntesis y si tratara de hablar en público. Estos cambios de ejercicio permitirían que los espíritus conservaran su plasticidad y su vigor; impediría que algunos se debilitaran, que otros se disminuyeran, y prevendría esa especie de agotamiento que, inclusive en el trabajo intelectual, constituye el fracaso de la división del trabajo del cual los especialistas de la ligereza no están más exentos que otros.

§

Un gran número de críticos literarios teme que el método asfixie el genio, y se preocupan como si en ello tuvieran intereses personales. Denuncian la labor mecánica de las fichas, la erudición estéril. Desean las ideas.

Queremos tranquilizarlos. La erudición no es nuestro objetivo: es un medio. Las fichas son instrumentos para la extensión del conocimiento, una especie de seguro contra la inexactitud de la memoria. Su objetivo se encuentra más allá de ellas mismas. Ningún método autoriza la labor mecánica, y no hay uno solo que no valga en proporción de la inteligencia

del obrero. Nosotros también queremos las ideas, pero las queremos verdaderas.

De esta manera, toda la actividad original del espíritu que siente, analiza o medita, subsiste en el empleo de los métodos exactos. La invención de ideas se ejerce libremente, y nosotros no limitamos el poder o la fecundidad de ninguna inteligencia. Pero, como queremos ideas verdaderas, pedimos pruebas, verificaciones; exigimos que se utilicen materiales de buena calidad, que los críticos se hayan tomado la molestia de aprender las cosas que pretenden explicar. Cuando estas pruebas y estas verificaciones, cuando esta crítica de materiales y este saber exacto faltan, no rechazamos los destellos del genio, sino que los recibimos como hipótesis; nos proponemos la tarea de controlarlos, de separar el metal bueno de las impurezas; los trabajadores pacientes se dedican a extraer la verdad de los juegos del genio negligente.

Lejos de limitar la actividad de la invención, nosotros la doblamos. Le ofrecemos un campo nuevo e ilimitado. Crear ideas no es todo. Es necesario crear métodos. No existen métodos que se puedan utilizar en todas las circunstancias. Algunos principios generales están dados, y cada problema especial se resuelve bien solamente con un método elaborado especialmente para él, adaptado a la naturaleza de sus presupuestos y a la de sus dificultades. Los problemas mismos no se plantean solos. La idea de la pregunta exige a menudo tanto genio como la idea de la respuesta. Al sugerirle a la imaginación creadora que se aplique a la invención de problemas y de métodos, y no solamente a la de soluciones, extendemos su campo de acción y le abrimos posibilidades indefinidas de actividad. Nuestros hombres de genio pueden estar tranquilos, nunca dejaremos que les falte el ejercicio.

Pero, por lo que se puede esperar de verdad en los estudios literarios, ¿vale la pena el esfuerzo que hacemos por alcanzarla? Es una duda que le queda a muchos. La respuesta de Montaigne me satisface: si no estamos hechos para encontrar la verdad, nuestro asunto es por lo menos buscarla. Pero el oficio de hablar sobre las obras de otros sería poco noble si

no hubiera, al final de nuestro esfuerzo, al lado del placer que experimentamos, un poco de verdad para comunicar. Para el profesor de literatura, en particular, la enseñanza sería una payasada o una hipocresía si cada uno de nosotros no enseñara más que su fantasía o su dogma. Hay toda una parte de la literatura que no se enseña; tan sólo podemos decirle a nuestros estudiantes: "Lean, sientan, reaccionen contra el autor. No pretendemos sustituir nuestras reacciones por las de ustedes. Pero les enseñaremos lo que es materia de ciencia, de enseñanza; les comunicaremos todo el montón de verdades relativas e imperfectas, pero precisas y controlables —historia, filología, estética, estilística, rítmica—, todas estas ideas dependientes de un saber exacto que pueden ser las mismas en todos los espíritus, y que les darán los medios de afinar, de rectificar, de enriquecer sus impresiones, de ver más cosas y, más profundamente, en las obras maestras que leemos siempre. Les mostraremos cómo se obtiene este saber exacto. Los pondremos en estado de trabajar para aumentarlo, si es de su gusto, o por lo menos en estado de saber lo que vale, para que lo utilicen, para que no lo desprecien o lo sobrevaloren".

Además, desde hoy es claro que todos aquellos que han querido, desde hace un siglo, darle a las ideas literarias un poco de la solidez del conocimiento científico, sin importar cuáles han sido las ilusiones y las divagaciones de muchos, y a veces de los más grandes, no han trabajado en vano. Ni Saint-Beuve, ni Taine, ni Brunetière, ni tantos autores de monografías, de tesis de doctorado, de artículos de revistas críticas y sabias, han perdido su tiempo. Las bases del conocimiento literario se consolidan. Muchas biografías de autores han sido revisadas. Muchas cronologías han sido precisadas. Todo tipo de problema de fuentes, de influencias, de versificación, etc., ha sido aclarado o por lo menos planteado. Los orígenes, la formación, la dirección de las grandes corrientes literarias o sentimentales, de estilos y de géneros han sido trazados con más exactitud. Nada está terminado, todo está en marcha. Cada año, materiales controlados y repertorios bien hechos son

puestos por los eruditos a disposición de los inventores de ideas. La ignorancia perezosa pronto no tendrá excusa alguna, excusa que se nos presenta a veces como presunción de talento.

Sin ninguna duda los resultados más seguros se alcanzan en los problemas más restringidos, y la certeza, como ya lo he dicho, va debilitándose en la medida en que la generalidad aumenta. Sucede en todas las ciencias. Pero además, es preciso empezar la casa por las bases. Poco a poco el conocimiento exacto crece, aumenta, llega hasta los problemas más generalizados.

Las definiciones del genio de los grandes escritores, las ideas sobre la formación y sobre la acción de las grandes obras comienzan a precisarse y en cierta medida a fijarse. Siempre habrá algo desconocido en Montaigne y Pascal, en Bossuet y Rousseau, en Voltaire y Chateaubriand, y en muchos otros. Siempre habrá contradicción en proporción con lo desconocido. Pero se necesita no haber seguido el movimiento de los estudios literarios en estos últimos años para no darse cuenta que el campo de discusiones se estrecha, que el campo de la ciencia hecha, del conocimiento indiscutible, va extendiéndose, y deja así menos libertad, a no ser que se huya por ignorancia, hacia los juegos de los diletantes y hacia las tendencias de los fanáticos. Tan es así que podemos prever sin ilusión un día en el que, extendiendo las definiciones, el contenido, el sentido de las obras, solamente se discutirá sobre la bondad o malicia de ellas, es decir, calificativos sentimentales. Pero sobre esto, creo, siempre se discutirá.

Hoy muchos trabajadores solamente se preocupan por ver el pasado tal como fue. Pero otros, más entregados y que trabajan en terrenos áridos, que no pueden neutralizar completamente sus preferencias subjetivas, hacen, sin embargo, buen trabajo de historiadores y de críticos. Libre pensadores, protestantes, católicos, en todas las creencias hay gente —y el número aumenta poco a poco— que entienden el trabajo literario como una disciplina y que se someten al uso de los métodos exactos. Si a pesar de todo en sus escritos quedan hue-

llas de sus sentimientos, también se encuentra en ellos parte de conocimiento impersonal y verificado, y, en la legalidad de sus exposiciones no es difícil distinguir lo que ellos creen y lo que demuestran.

En fin, el espíritu histórico y el método crítico son pacificadores. Es uno de los aspectos que reivindicamos para nuestros estudios, uno de los beneficios de la actividad científica. Ella contiene, lo sabemos, un principio de unidad intelectual. No existe ciencia nacional: la ciencia es humana. Pero como tiende a formar la unidad intelectual de la humanidad, la ciencia también contribuye al mantenimiento o restauración de la unidad intelectual de las naciones. Puesto que no existe una ciencia alemana, ni una francesa, sino la ciencia, la misma para todas las naciones, es poco probable que exista una ciencia de partido, una ciencia monarquista o republicana, católica o socialista. Todos los individuos de un país que participen en el espíritu científico afirman de esta manera la unidad intelectual de su patria. Porque la aceptación de una sola disciplina establece una comunión entre los hombres de cualquier partido y de cualquier creencia. La aceptación de los resultados, a la que conduce la leal obediencia de esta disciplina, forma un terreno sólido de verdades adquiridas en el que los hombres venidos de todos los horizontes se encuentran. La aceptación del arbitraje soberano de las reglas de método suprime la amargura de las peleas y ofrece los medios para eliminarlas. Sin renunciar a ningún ideal personal uno se entiende, se pone de acuerdo, coopera. Esto conduce a la estima y a la simpatía recíproca. La crítica, dogmática, fantasiosa, o apasionada, divide. La historia literaria reúne como la ciencia en la que se inspira la inteligencia. Ésta se convierte también en medio de acercamiento entre compatriotas que todo lo demás separa y opone, por esto me atrevo a decir que nosotros no sólo trabajamos por la verdad y la unidad: trabajamos por la patria.