

NOEL SALOMON



El nombre de Noel Salomón pasó a primer plano de la historiografía de temas españoles con la publicación, en 1964 y 1965, de sus dos obras fundamentales sobre la estructura del campo castellano a fines del XVI la primera, y sobre la comedia en tiempo de Lope de Vega, la segunda. Fue algo sorprendente que un historiador, para abordar uno de los temas literarios clásicos, juzgase necesario realizar previamente una investigación en profundidad sobre el sistema económico que sirvió de referente a la obra literaria. A partir de entonces, sin dejar de ocuparse de la historia cultural de nuestro antiguo régimen, Noel Salomón —profesor de la Universidad de Burdeos, director del Bulletin Hispanique y presidente de la Sociedad de Hispanistas franceses—, ha desviado en alguna medida su atención hacia la literatura hispanoamericana, en particular hacia el Facundo de Sarmiento y, dentro de lo que podía parecer, una relativa dispersión. En abril pasado dirigió en la Casa de Velázquez madrileña un coloquio sobre sociología de la literatura, que reseñamos en TRIUNFO (número 505). Ahora, aprovechando la celebración en Burdeos de un coloquio entre profesionales de la Historia españoles y franceses, hemos podido ampliar algunos puntos que en aquella ocasión fueron abordados con excesiva brevedad. La oportunidad aparece como propicia ante la próxima publicación, por Planeta, de su estudio sobre el medio rural castellano a fines del XVI, primer resultado de una dedicación a los temas españoles nacida en 1937, "por motivos históricos concretos", cuando Noel Salomón contaba veinte años de edad.

L A primera pregunta es obligada: ¿cuál es la historia de su doble investigación, sobre la comedia de Lope y la economía agraria castellana de fines del siglo dieciséis?

—La preocupación surgió cuando aún era estudiante. Me interesó mucho la serie de comedias como Fuenteovejuna, Peribáñez, El alcalde de Zalamea, etcétera, y pensé que había que comprender qué significaba exactamente este tipo del «villano honrado» que reivindica la dignidad frente a un señor o un militar abusivo, y entonces empecé a informarme sobre historia rural española. Partía, pues, de la idea de que no era válido estudiar el teatro en sí, que había que salir del texto. No comprendía por qué aparecía en el tablado este tipo tan fuerte del villano que reivindica honor, la razón profunda de que surgiera en una minoría de comedias. «A priori» tenía la impresión de que debía corresponder en la realidad de un tipo más o menos homólogo en el campo de Castilla; hispanistas de mucha autoridad, en cambio, suponían que se trataba sólo de una creación literaria de Lope. Era la literatura que se explica por la literatura. Empecé a estudiar más comedias y acabé por comprender la necesidad de convertirme, modestamente, en historiador del campo español, estudiando las Relaciones topográficas, la gran encuesta rural realizada por orden de Felipe II entre mil quinientos setenta y cinco y mil quinientos ochenta. ¿Cómo? Cada verano, desde mil novecientos cincuenta y uno, alquilábamos una casita cerca de la parroquia de Cercedilla. Convivíamos con los campesinos, llegando a ver modificado por el uso popular mi apellido: la familia Salomón era conocida allí por los «Napoleones». Desde Cercedilla iba a trabajar a El Escorial o a Madrid, en el Archivo Histórico Nacional o en la Academia de la Historia. Así, siete veranos seguidos, durante dos o tres meses. Visité también muchos de los pueblos de las provincias de Cuenca, Guadalajara, Toledo y Ciudad Real, constatando con frecuencia que el pueblo, desde mil quinientos setenta y cinco, casi no había cambiado. Poco a poco descubrí la existencia real, en carne y hueso —claro que con la ayuda de los textos y no sólo por la encuesta en el terreno—, del labrador rico y, en definitiva, la estructura social del campo de Castilla la Nueva.

—Surgió así El campo en Castilla la Nueva a fines del siglo dieciséis, según las «Relaciones topográficas», publicado en Francia en mil novecientos sesenta y cuatro, donde realizaba el análisis estadístico, con instrumentos, aun artesanales, de las «Relaciones». Paralelamente, estudié la imagen del villano, del campesino, en las comedias, no sólo de Lope, sino de todos los

ANTONIO ELORZA

autores de su tiempo, renunciando a aislarlo. Entonces, con este método, pude medir con relativa exactitud las coincidencias que podía haber entre la «imagen» teatral y la «realidad» histórica del campesino. Pero también el conocimiento exterior a la literatura me permitió medir las deformaciones que implica la imagen teatral, comprobar los puntos de coincidencia, pero también las distancias entre el hombre real del campo y su imagen en la escena. Así, merced al conocimiento histórico exterior a la literatura, pude aquilatar mejor la creación literaria, la deformación, la «fabricación literaria».

—El mío es, pues, un método histórico-sociológico, pero que no excluye la dimensión literaria. La búsqueda de diferencias permite impulsar lo que la imagen artística debe a la Historia y a la invención. Este segundo aspecto dio lugar a un voluminoso estudio de casi mil páginas, «Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega» (mil novecientos sesenta y cinco); No creo que sea de fácil traducción al español y por eso voy a explicarlo. «Thème» subraya la dimensión literaria; es decir, lo que pertenece al sector casi autónomo de la institución literaria: por eso estudio «el tema» desde Juan del Encina a Lope, buscando sus raíces. Tampoco es fácil verter al castellano el término «paysan», ya que corresponde a la vez a «rústico», «campesino», «aldeano» y «hombre de campo». Francamente, no sé cómo vamos a traducirlo al castellano, ya que como mejor se define —y aun así con matices— es por oposición a «pastoril». Y por último, que mi estudio sea «au temps de Lope de Vega» significa renunciar al análisis individual del autor. Yo estudio el teatro como fenómeno cuantitativo, histórico. Me preocupa el autor individual, pero también el público a que iban destinadas las comedias. Asimismo, mi estudio se refiere a otros autores, pero le doy, desde luego, la preeminencia a Lope como creador de la comedia nueva. Los demás fueron, en cierta medida, discípulos suyos. De modo que el título está, en buena medida, estudiado en función del momento ideológico y literario. Agotada la edición francesa, creo que Castilla publicará la traducción castellana, pero no sé cuándo, tal vez dentro de un par de años.

—¿Qué investigaciones han sucedido a la doble tesis sobre Castilla y Lope?

—Estoy terminando un libro sobre Benito Juárez y la conciencia francesa, que se va a publicar en México, estudio hecho con los métodos de historia de mentalidades. Y también he terminado otro libro

que, una vez traducido, espero publicar en España, titulado Sociología del Siglo de Oro español, donde trato de entender el desarrollo de la cultura española a lo largo de más de ciento cincuenta años, podría decirse que desde La Celestina a los cuadros de Valdés Leal, como unidad histórica coherente, y estableciendo las relaciones inteligibles que puedan existir entre la cultura y la Historia total.

—Pero en esta ocasión no cuenta usted con un estudio económico sobre el período similar al que sirvió de base al trabajo sobre la comedia de Lope...

—Quedan muchas zonas oscuras, estoy de acuerdo, pero me valgo de lo establecido, de lo asentado. A pesar de todo, he creído que era necesario arriesgarse un poco y presentar una síntesis pedagógicamente necesaria. Desde luego, una síntesis que deseo que sea superada más tarde por otros y por mí mismo. El gran problema que intento abordar es la aparente distorsión entre Historia y cultura a partir de mil seiscientos. Hay dos décalages, como decimos en francés: primero, el de la literatura, y otro, más impresionante todavía, el de la pintura. La gran escuela de pintura española, dejando aparte el Greco, aparece una generación más tarde que el esplendor literario que se afirma en las cuatro primeras décadas del siglo. El esplendor plástico coincide con los momentos que yo calificaría como la mayor crisis de la Historia española. Mi explicación sociológica, que debe matizarse, desde luego, en función de los casos concretos, es que tanto la pintura como la gran literatura no se explican sin determinadas bases, que son bases de clase. Es decir, en una sociedad estamental, como la española del siglo dieciséis, pueden existir situaciones de clase. Los que detentan la riqueza y la gastan son quienes por lo común pagan a los artistas y quienes les protegen.

—¿Sin excepciones?

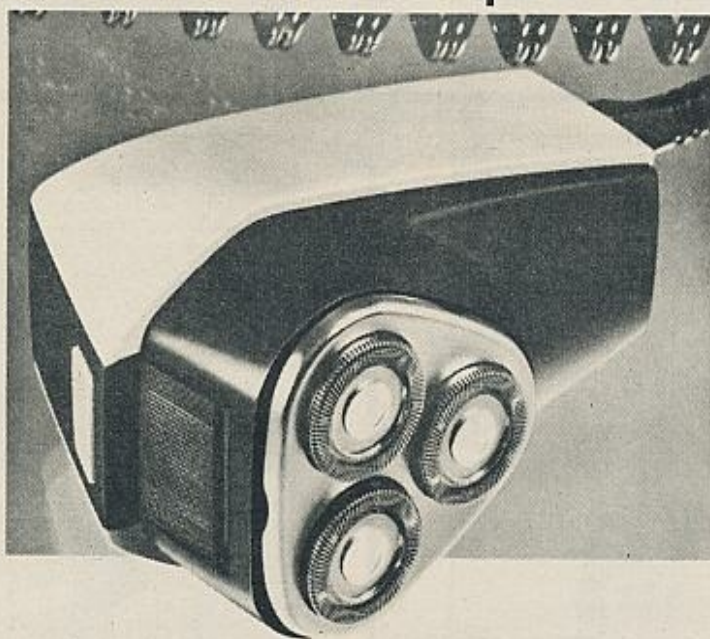
—Claro que hay excepciones: ciertos géneros de consumo más popular, como la comedia, que presenta un caso de comercialización urbana, y algunos tipos de novelas, destinados a las «clases medias» de la época (sin olvidar el procedimiento de lectura colectiva). Pero la gran arquitectura, lo mismo que la gran literatura y la gran pintura, no se explican sin la renta agraria y las riquezas importadas de América. Usando de una fórmula un poco tajante: sin millones de campesinos españoles y sin indios de las encomiendas, no habría Siglo de Oro. Surge así, ajustado perfectamente a las normas de la mentalidad estamental, un circuito: relaciones de explotación agraria y colonial —con-



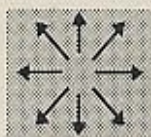
Galeria de tipos de campesinos del siglo XVI (ilustraciones del libro de Noel Salomón Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega).

¿Qué le pediría Vd. a una máquina de afeitar..?

• que afeite bien • que no irrite



PHILISHAVE le ofrece, además...



UN MAYOR APURADO
porque le afeita
en todas las direcciones
a la vez y no deja
escapar ni un solo pelo



UN AFEITADO IMPECABLE
sin irritaciones, sin tirones,
silencioso y sin vibración,
debido al movimiento
constante de sus 13 cuchillas



UN AFEITADO MAS RAPIDO
debido a sus nuevas
cabezas de 90 ranuras,
que captan más pelos
en menos tiempo



CORTAPATILLAS
con apertura instantánea.
CORDON TELEFONICO...
y las ventajas técnicas exclusivas
del SISTEMA ROTATIVO

PHILISHAVE, EL SUPER-APURADO ROTATIVO

NOEL SALOMON

centración de la renta e ingresos de toda clase—, gasto suntuario en la forma de protección a los artistas. Esta protección es mirada casi como un deber desde una sociedad de prestigio. Así, las rendiciones de clase de la producción artística y literaria no fueron alteradas de forma fundamental por la decadencia. Artistas y escritores continuaron trabajando, como en el dieciséis, principalmente para las clases detentadoras de la acumulación de la riqueza y del gasto. El régimen de mecenazgo, o de semi-mecenas, el que se vinculaba la condición de artista o escritor, de no ser él mismo un caballero con suficiente renta, se perpetuó en el siglo diecisiete. Como dije antes, sólo los autores de comedias y de ciertas novelas y romances pudieron escapar muy parcialmente a la tutela de los mecenas y comenzaron a crear para un público más amplio, el de las ciudades en crecimiento. En estos nuevos géneros, las contradicciones que minaban la ideología dominante afloran a veces, como en el caso citado del villano del teatro que reivindica su dignidad frente a un señor. En resumen, las condiciones de producción de artes y letras, apenas alteradas, aseguraron por mucho tiempo la supervivencia de este «milagro español», mientras que, en términos económicos, España rodaba hacia el abismo.

—Y dentro de este modelo, ¿qué sentido habría atribuir a la aparición como género literario de la novela picaresca?

—No creo que sea posible generalizar. La noción de «género» peca de ser engañosa. Hay que analizar cada autor individualmente. La perspectiva de Quevedo en *El Buscón* y en los *Sueños* es, a todas luces, la de un pequeño señor feudal cuya mirada se dirige hacia el pasado de España, y su sátira brillante se hace en función de algo que ha desaparecido. Esto creo que es importante. Denuncia las taras de su tiempo, pero desde el pasado; su sátira, sin compasión, no mira al porvenir. Mientras que la de Mateo Alemán, no menos compasiva en *El Guzmán de Alfarache*, revela más bien la perspectiva de un autor, que personalmente tuvo una experiencia de mercader —mercader frustrado y quebrado—, que desearía ver practicar en Castilla métodos de un comercio honrado, con verdaderas virtudes burguesas, con ganancias honradas, sin estafas, sin el perpetuo «cambio y recambio», como él dice, que no crea verdadera riqueza. En *El Guzmán* se expresan más bien las ideas de una burguesía con una mentalidad de producción verdadera y honesta; los sermones y las confesiones del protagonista preconizan sobre el particular, lo que muchos teólogos del momento decían en sus sermones contra el trato engañoso, con sus estafas, sus moartras y sus contra-escrituras. Para Mateo Alemán, el tema central es el buen mercader. Claro que esto no excluye la perspectiva teológica de la salvación;

creo que ambos planos son coherentes, y una lectura más atenta de ciertos teólogos arrojaría, en lenguaje netamente teológico, algo parecido a lo que dice Alemán. Por lo demás, esta interpretación mía no es nueva. La apuntó el hispanista checo Bellv, y también van en la misma dirección Francisco Rico, el profesor Cros de Montpellier y el joven investigador bordelés Cavillac, que en la actualidad trabaja sobre el tema del mercader en la literatura española del período.

—Hablando de relaciones entre estructura social y creación literaria, surgen inevitablemente el nombre y la obra de Lucien Goldmann. Dando por supuesta la estimación por esta última, ¿cuál es su posición ante sus supuestos metodológicos? ¿Juzga válidos para el análisis sociológico de la literatura conceptos tales como «conciencia real», «conciencia posible»...?

—Los conceptos de «conciencia posible» y «conciencia real» me parecen filosóficos. Creo que proceden en Goldmann de la teoría de la rectificación, siguiendo la línea que va de Hegel a Lukacs. Por mi parte, me considero mucho más historiador que filósofo y experimento cierta reticencia frente a la explicación filosófica cuando de sociología de la literatura se trata. El peligro es hacer construcciones de conceptos, brillantes, por supuesto, pero que a veces me suenan a montaje. Yo prefiero no proyectar nada «a priori», no postular nada «a priori»; es decir, ir a los textos literarios por una parte, y por otra, ir a la Historia y constatar, observar los hechos y analizarlos. Sólo después trato de descubrir cuáles son las relaciones inteligibles entre el nivel histórico-sociológico y el nivel literario. Lo que me molesta en la postura de Lucien Goldmann es que, armado con la Teoría de la novela de Lukacs, postula la homología de estructuras entre sociedad y litera-

tura. Al postulado lo llama «hipótesis fundamental», pero en realidad es un postulado. El mismo Goldmann era demasiado inteligente para no darse cuenta que la homología de estructuras sólo se da en los casos más favorables. Esta misma frase figura en uno de sus mejores ensayos, «El método estructuralista-genético en historia de la literatura».

—¿Qué observamos en los vínculos entre literatura y sociedad? Que existen otras relaciones inteligibles que no son de estricta homología, hay relaciones de inversión, de signo, de reflejo y de no reflejo a la vez, de mitificación, etcétera. En fin, las conexiones surgen del análisis y no de una «hipótesis fundamental» en el sentido de Goldmann. Y, desde luego, son mucho más complejas, contradictorias a veces, de lo que suponen ciertos seguidores de Goldmann, aplicando de manera mecánica y dogmática las sugerencias de su maestro.

—La literatura no es la Historia, pero está dentro de ella. Yo defiendo la idea de una «relativa autonomía» estética de la literatura. Tanto es así, que a veces la literatura, en cuanto «superestructura», es productora de la Historia, por ejemplo, en el caso de las literaturas hispanoamericanas del siglo diecinueve, que tanto han contribuido a formar allí las respectivas conciencias nacionales. Es, pues, un problema de interacción dialéctica entre dos estructuras.

—Finalmente, desde esta perspectiva, ¿cuál cree usted que puede ser el ámbito de la cuantificación?

—Desde luego, la cuantificación es posible en muchos estudios de público. Cabe hacer estudios sobre entradas de teatro, venta de novelas, es decir, sobre la difusión de la obra, etcétera, con tal de que no nos remontemos demasiado en el tiempo. Más allá del siglo dieciocho, salvo en cierta medida para el tea-

tro, no es posible encontrar series. Pero esta «sociología del público», consistiendo en el estudio de las capas sociales que pueden constituir un público (nivel económico, consumo de la obra de arte), no es más que una parte de la «sociología de la literatura». Tampoco tengo personalmente la superstición de la cuantificación, aun cuando sea deseable siempre que sea dado hacerla, especialmente desde fines del siglo dieciocho. Tan importante como el aspecto cuantitativo es el cualitativo, y éste consiste en hacer el estudio de la recepción por el público a nivel de críticas, censuras, éxitos, zonas de éxitos. Aquí las confesiones de los propios autores son de primera importancia. El gusto, en resumen, puede a veces cuantificarse, pero nunca debe descartarse el aspecto cualitativo. Un ejemplo: cabe por una parte cuantificar el éxito de *Cien años de soledad*, pero hay que ver en detalle cuáles son las motivaciones de las distintas capas de la parroquia de feligreses que, en América especialmente, se ha constituido en torno al libro de García Márquez. Y esto, las cifras no lo van a dar. No se debe confundir, lo digo siempre, la «sociología de la literatura» con la «sociología del libro», entendido como mercancía, pues a la vez ofrece un contenido, corresponda o no a la motivación de los lectores. En términos de Marx, hay que estudiar su «valor de cambio», pero también su «valor de uso».

—Insisto en que presento un modelo posible de sociología literaria, entre otros modelos posibles. Más que todo, hay que defender el derecho a la pluralidad de escuelas, sin dogmatismo. La praxis, la experiencia, fallará y tendremos que someternos a ella. No se trata de imponer un determinado método, e incluso ha de desearse la competencia científica, que siempre impide el arrojamiento de una escuela, y en este caso, por qué no, la mía. ■ A. E.

«Poco a poco descubrí la existencia real, en carne y hueso, del labrador y, en definitiva, la estructura real del campo de Castilla».

