EDUARDO ALEJANDRO SALAS ROMO

J.M. CASTELLET, TEORICO Y CRITICO LITERARIO

Tesis Doctoral dirigida por el Dr. D. Antonio Chicharro Chamorro

Profesor Titular de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada

Universidad de Granada

Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura

1997

INDICE

INTRODUCCION..... 5

NOTAS BIOGRAFICAS..... 10

PRIMERA PARTE. SUS COMIENZOS EN LA CRITICA LITERARIA: HUMANISMO EXISTENCIALISTA Y OBJETIVISMO..... 15

CAPITULO I. VIDA UNIVERSITARIA. CONTEXTO GENERACIONAL..... 16

I.1. Las tertulias..... 16

I.2. Los comienzos de una poderosa aventura crítica..... 18

I.2.1. *Estilo*..... 18

I.2.2. *Qvadrante*..... 22

I.2.3. *Laye*..... 23

I.3. El contexto cultural: el grupo "Laye, el grupo "Biblioteca Breve" y la "Escuela de Barcelona"..... 33

I.4. *Revista*..... 38

I.5. El Instituto de Estudios Hispánicos..... 46

CAPITULO II. EL METODO DE SISTEMATIZACION HISTORICA: APLICACIONES DE LA TEORIA GENERACIONAL..... 48

CAPITULO III. ORTEGA COMO MITO GENERACIONAL..... 86

CAPITULO IV. LA DEUDA EXISTENCIALISTA: SARTRE COMO CONSTANTE..... 95

CAPITULO V. *NOTAS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA* (1955). O UN PRIMER ACERCAMIENTO A LA REALIDAD LITERARIA ESPAÑOLA..... 112

CAPITULO VI. EL PUNTO DE VISTA OBJETIVO Y EL DESARROLLO DE UNA TEORIA *BEHAVIORISTA* DEL ARTE..... 134

CAPITULO VII. EL DESARROLLO DE NUEVAS POSICIONES TEORICAS EN ESPAÑA: *LA HORA DEL LECTOR* (1957) O LA LECTURA COMO CREACION 162

CAPITULO VIII. LA COLECCION *COLLIURE* Y EL COMPROMISO POETICO: UNA ESTRATEGIA CULTURAL Y UNA POLITICA EDITORIAL 185

CAPITULO IX. SU INSERCION EN EL DEBATE SOBRE LA CONCEPCION DE LA POESIA COMO COMUNICACION O COMO CONOCIMIENTO 191

SEGUNDA PARTE. HACIA UNA TEORIA Y CRITICA DEL *REALISMO HISTORICO* 199

CAPITULO I. UNA OBSESION CRITICA DOMINANTE: SIMBOLISMO *VS* REALISMO, EJE DE SU CRITICA POETICA 200

I.1. Simbolismo y realismo en la poesía española de postguerra: *Veinte años de poesía española (1939-1959)* 208

I.1.1. La manifestación de una plenitud generacional 208

I.1.2. La justificación del criterio histórico 211

I.1.3. El proceso de selección y composición 215

I.1.4. La restricción de un panorama literario 216

I.1.5. Simbolismo y realismo: un panorama para la poesía española de 1898 a 1936 219

I.1.6. El magisterio de Antonio Machado. Una reivindicación partidista 221

I.1.7. La evolución hacia el *realismo crítico*. Una visión de la poesía española de los años cuarenta y cincuenta 232

I.1.8. Hacia la plenitud expresiva del *realismo histórico* poético 244

I.1.9. *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* 248

I.2. El cambio al horizonte cultural de lengua catalana. Simbolismo y realismo en la poesía catalana del s. XX 256

I.2.1. Justificación de la actitud metodológica 257

I.2.2. Un intento de interpretación histórica de la poesía catalana (1906-1962)..... 262
I.2.2.1. El panorama poético hasta el desencadenamiento de la Guerra Civil..... 262
I.2.2.2. La Guerra Civil, los exilios y el cambio de actitud poética..... 269
I.2.2.3. La plenitud del cambio definitivo: la toma de conciencia histórica..... 273

CAPITULO II. LOS PARAMETROS DEL *REALISMO HISTORICO* CASTELLETIANO: HACIA LOS POSTULADOS DE LA ESTETICA MARXISTA LUKACSIANA..... 281
II.1. *Poesia, realisme, història* (1965): el cierre razonado de una etapa..... 281
II.1.1. Definición de la tradición poética simbolista..... 283
II.1.2. La ruptura con la tradición poética simbolista..... 288
II.2. Cuestión de nombres: los matices de una complejidad terminológica.. 290
II.3. Las coordenadas temporales del fenómeno realista..... 300
II.4. La efectividad comunicativa: en torno a la finalidad u objetivos de la poesía..... 303
II.5. El *realismo histórico* a grandes trazos..... 306
II.6. La retórica del *realismo histórico*. Una interrelación posible..... 314

CAPITULO III. IDEOLOGIA Tca. Y PRACTICA IDEOLOGICA: DEL *REALISMO Hco.* CASTELLETIANO Y DE SU INTERVENCION SOCIAL 321

CAPITULO IV. AÑOS DE TRANSICION. LA AUTOCRITICA DEL *REALISMO HISTORICO*..... 325

TERCERA PARTE. PROPUESTA TEORICA FINAL. SINCRETISMO Y ECLECTICISMO: HACIA UNA CRITICA INTEGRADORA..... 337

CAPITULO I. EL RELEVO GENERACIONAL. *NUEVE NOVISIMOS POETAS ESPAÑOLES* (1970)..... 338
I.1. Cuestiones preliminares..... 338

I.2. Una nueva generación en marcha..... 340
I.3. La estética de los *novísimos* castelletianos..... 356
I.4. Recepción crítica. El desarrollo de una fuerte polémica..... 364

CAPITULO II. APERTURA DE SU HORIZONTE CRITICO FRENTE A LA POESIA DE ESPRIU..... 374

CAPITULO III. DE *VARIA LECTIO* CASTELLETIANA. REVISION DE POSICIONES: HACIA SU PROPUESTA TEORICA FINAL..... 397
III.1. Tímida apertura frente al magisterio internacional..... 400
III.2. Sobre las letras españolas..... 404
III.3. Apertura crítica frente a la literatura catalana..... 406
III.4. De vueltas con las relaciones entre literatura y sociedad. Hacia una teoría de la crítica sociológica..... 414

CAPITULO IV. PLENITUD METODOLOGICA FRENTE A LA OBRA DE JOSEP PLA..... 429

A MODO DE CODA. ULTIMOS TRABAJOS..... 440

EVOLUCION DEL PENSAMIENTO LITERARIO DE J.M. CASTELLET. TRAYECTORIA DE LAS CUESTIONES Y PROBLEMAS TEORICOS FUNDAMENTALES 446

CONCLUSIONES..... 473

BIBLIOGRAFIA 488
I. BIBLIOGRAFIA DE J.M. CASTELLET..... 490
II. BIBLIOGRAFIA SOBRE J.M. CASTELLET..... 508
II.1. Entrevistas, encuestas y mesas redondas..... 508
II.2. Trabajos generales..... 511
II.3. Sobre J.M. Castellet, teórico y crítico literario: recensiones y artículos sobre sus libros..... 514
III. BIBLIOGRAFIA GENERAL..... 524

INTRODUCCION

1. Una de las lagunas existentes hasta el momento en el seno de los estudios literarios españoles es la de la elaboración de su propia historia, que es la que puede proporcionar una perspectiva adecuada para una mejor comprensión y desarrollo de las teorías literarias actuales. En este sentido, con el trabajo que ahora presentamos pretendemos contribuir a llenar ese vacío cubriendo un espacio muy concreto: la producción crítica y teórico literaria de J.M. Castellet en sus contextos culturales e históricos, ya que no cuenta aún dicha producción con un estudio profundo y global que explique e interprete la importancia y significación de este crítico dentro de los estudios literarios españoles y catalanes.

Además, nuestro crítico posee un volumen de publicaciones muy importante, desperdigado en buena medida y necesitado de control, estudio y presentación. También se da la circunstancia de contar con una perspectiva temporal suficiente para efectuar un trabajo de investigación riguroso, máxime en el momento presente en que él mismo considera cerrada su producción teórico-crítica, tal como nos explicó en una entrevista de carácter general celebrada al efecto.

Nuestro objetivo se va a centrar, por consiguiente, en la recopilación, descripción y análisis de la producción de teoría y crítica literarias de J.M. Castellet, exclusivamente, por lo que ignoramos sus aportaciones sobre aspectos más generales (teoría de la cultura, política e intelectualidad) o de cualquier otra índole cultural (cine, pintura, etc.). No obstante, la vastedad de dicha producción nos obliga a describir y analizar sólo los trabajos relevantes en cuanto a la intencionalidad que nos mueve, por lo que también obviamos (aunque aparezcan en la relación bibliográfica) todos aquellos que carecen de un mínimo interés, bien porque no aporten nada nuevo con respecto a otra obra coetánea analizada o, simplemente, porque no sirvan para la explicación de su evolución teórico-crítica.

Si a esas especiales circunstancias de fertilidad productiva unimos la multiplicidad de enfoques metateóricos actuales, no podemos sino reconocer que nuestro trabajo se configura como una aproximación primera a su obra desde una

perspectiva fundamentalmente histórica, ya que, como él, consideramos al hombre como ser histórico al igual que su obra resulta ser una práctica ideológica inevitablemente histórica. En este sentido, nuestro análisis se ocupa de unas prácticas ideológicas concretas que nos hablan de algo más que del individuo que las realiza. Adquirimos, pues, desde ahora un compromiso con una producción que puede ser estudiada desde diversas perspectivas y que en posteriores trabajos iremos perfilando en sus aspectos más puntuales.

2. Por lo que respecta a la organización interna del trabajo, hemos agrupado en diferentes partes y capítulos aquellas publicaciones de J.M. Castellet que poseen coherencia interna con respecto al objeto de atención crítica. Hemos primado, por tanto, los criterios temático e ideológico por encima del cronológico, aunque, en la medida de lo posible, también hayamos respetado este último.

En cada capítulo hemos obrado con arreglo a una serie de presupuestos de lectura o análisis que nos han llevado, generalmente, a ofrecer en cada uno de ellos una breve introducción que ayude a ubicar la producción en cuestión en ese lugar determinado; asimismo, procedemos a su respectiva descripción y, en último lugar, al análisis concreto de los diversos trabajos, con especial atención a la explicación de la estructura interna y de los aspectos teóricos y metodológicos, de las relaciones con otros trabajos del autor, efectos y funcionamiento históricos, etc.; también, cuando es necesario, ofrecemos un análisis descriptivo de las críticas recibidas. Debemos decir, no obstante, que no siempre obramos con ese orden, sino con el considerado en cada momento más adecuado para el tratamiento de un aspecto específico.

Por otra parte, debemos señalar que hemos procurado dedicar varios capítulos o apartados a los aspectos propiamente teóricos y a los críticos, así como un capítulo muy particular -fuera de las tres partes en que dividimos el trabajo- a la evolución y problemas fundamentales de su pensamiento literario. Ni que decir tiene que hemos dedicado una atención especial a las publicaciones que se presentan en forma de libro.

El bilingüismo del crítico barcelonés nos ha ocasionado no pocos problemas y dudas que hemos tenido que solventar desde un criterio concreto, eliminando, a

veces, posibles vías que podían haber sido igualmente provechosas.

Debemos señalar de antemano que para referirnos a la lengua nacional del país utilizamos el término "español" mejor que "castellano" (preferido por los hablantes habituales en lengua catalana) por razones que escapan al interés momentáneo del cuerpo de esta introducción.

Por otra parte y debido a nuestro no buen conocimiento de la lengua catalana, siempre que un trabajo ha sido publicado en las dos lenguas hemos manejado la edición española para poder captar, así, los más mínimos matices lingüísticos de los textos y evitar posibles errores interpretativos. Por último y como consecuencia de lo anterior, en aras de un mayor rigor, a la hora de transcribir palabras literales del crítico citamos en español siempre que el trabajo ha sido editado en tal lengua y en catalán cuando únicamente aparece en esta otra.

Una última observación debe tenerse en cuenta. Para una mayor rigurosidad nuestro estudio se ocupa muy estrechamente de los textos en su lógica interna, en primera vía de acercamiento, por lo que cito la obra castelletiana literalmente en muchas ocasiones. No se sorprenda, pues, el lector ante el gran número de citas que hallará en su lectura, citas que, por otra parte, enriquecen el texto, evitándose así las más graves manipulaciones. Con respecto a las citas de otros estudiosos de la obra del crítico, hemos pretendido dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César, o sea, plasmar hasta qué punto una idea había sido ya previamente estudiada y hasta qué punto nuestra aportación es original.

3. El presente trabajo consta de tres partes. Tras unos breves apuntes biográficos, que nos pueden ayudar a una mejor comprensión de su actividad profesional, la primera parte, "Sus comienzos en la crítica literaria: humanismo existencialista y objetivismo", abarca su producción situada entre los años 1946 y 1958, aproximadamente, conteniendo un total de nueve capítulos que estudian, respectivamente, su contexto generacional y su iniciación a la crítica literaria a través de varias revistas; la elaboración de un método de sistematización histórica; las influencias sartreanas y su deuda existencialista; sus raíces orteguianas; sus primeras consideraciones acerca de la situación crítico literaria en españa: *Notas sobre literatura española contemporánea*; el desarrollo de una teoría behaviorista

de la literatura; su primera aportación teórica: la lectura como creación, en *La hora del lector*, fundamentalmente; una experiencia editorial en la colección "Colliure" de poesía; y se cierra esta parte con el tratamiento de su inserción en la polémica de la consideración de la poesía como comunicación o como conocimiento.

La segunda parte, "Hacia una teoría y crítica del *realismo histórico*", da entrada al estudio de sus trabajos producidos entre 1959 y 1968, aproximadamente. Cuatro capítulos la constituyen dando cabida a su variada labor teórica y crítica considerada estrictamente como del *realismo histórico* o del *realismo crítico*. Así, primeramente presentamos la descripción y análisis de su obsesión crítica dominante en esa época: simbolismo *vs* realismo, como eje de su crítica poética, recurriendo al empleo de numerosos epígrafes que ayuden a acotar variados y polémicos trabajos; a continuación, fijamos nuestra atención en la delimitación de los parámetros del *realismo histórico*, atendiendo a diversas cuestiones definitorias (terminología, coordenadas temporales, finalidad, características y retórica) y a su relación con la estética marxista (de la mano de Lukács, fundamentalmente); seguimos con la consideración de la defensa de su teoría realista en diversos coloquios y jornadas; y finalizamos con el análisis de su autocrítica y de su etapa transitiva hacia nuevos postulados.

La tercera parte, "Propuesta teórica final. Sincretismo y eclecticismo. Hacia una crítica integradora", aborda sus últimas aportaciones a la teoría y crítica literarias española y catalana: desde 1969 hasta finales de los años setenta. Consta de un total de cuatro capítulos que se ocupan, respectivamente, de su atención al relevo generacional literario tras la crisis realista: *Nueve novísimos poetas españoles*; de la apertura de su horizonte crítico a través de la poesía de Espriu; de su revisión de posiciones para la búsqueda de una propuesta teórica final, con especial atención a su teoría de la crítica sociológica; y, finalmente, de la consecución de su plenitud metodológica frente a la obra de Pla. Asimismo, añadimos al final un brevísimo anexo en el que aludimos a su producción desde principios de los años ochenta hasta el momento actual, escritos carentes de aportaciones teóricas o críticas de interés pero que, por su misma naturaleza, deben ser mencionados.

Por último, a modo de síntesis de algunos de los conceptos básicos que nos ocupan, insertamos unas páginas dedicadas a la evolución y problemas fundamentales de su pensamiento literario, que nos ayudarán, seguramente, a definir sus pautas evolutivas más elementales.

Finalmente, sería muy ingrato por mi parte no reconocer las numerosas y variadas deudas que un trabajo de estas características conlleva. En ese sentido, quisiera personalizar mi agradecimiento en Tomás Salas y Carmen Romo, mis padres, por la libertad y el apoyo que me prestaron para el desarrollo del trabajo; en José Arqués y María Márquez, por las facilidades concedidas para la elaboración del mismo; en María José Arqués, mi mujer, por las numerosas horas de ayuda en bibliotecas que me dedicó y por su paciente comprensión diaria; en Enric Sullà, por sus inestimables orientaciones en los momentos iniciales del trabajo; en J.M. Castellet, por su generosa disponibilidad; y, por último, en Antonio Chicharro, mi maestro y amigo, que tantas impertinencias mías ha soportado y que tan enriquecedoras como numerosas asistencias teóricas me ha brindado. A todos ellos, muchas gracias.

NOTAS BIOGRAFICAS

J.M. Castellet Díaz de Cossío[1] nace en Barcelona el 15 de diciembre de 1926 en la antigua barriada de Gràcia y en el seno de una familia pequeñoburguesa, en el aspecto socio-económico, y conservadora, en cuestiones ideológicas y políticas. Su abuelo materno procedía de la provincia de Santander; a los catorce años emigró a México en busca de fortuna y allí nació la madre de nuestro crítico. Cuando hizo cierta fortuna regresó a España, donde se dedicó a negocios de importación y exportación en Barcelona; posteriormente, vuelve a México. Su figura es importante debido a un talante muy liberal que hereda su madre, aunque católica practicante y ferviente durante toda la vida. Su padre ha manifestado siempre convicciones muy democráticas en el sentido más liberal de la palabra, aunque durante la guerra civil se pasó al bando de Franco. La actitud de toda su familia le sitúa en un terreno de democracia cultural, con muchas prevenciones respecto a los compromisos de tipo extremista. Su padre trabajaba como corredor de algodón hilado pero, aunque se defendía económicamente, no pasaron nunca de los niveles de la pequeña burguesía. No tuvieron privaciones durante la guerra civil y posteriormente no hubo ningún problema económico para pagarle la carrera.

Hace sus estudios primarios en varias escuelas; sus primeras batallas docentes las libra, hacia los cinco años, en lengua catalana en una escuela del Estado de la República, el Centro Escolar "Mossèn Cinto" de Barcelona. Después su familia le pasa a una academia francesa, la "École Française", donde estudia hasta los nueve años. Su estancia allí es determinante porque le dirige hacia la cultura francesa que luego resulta para él la cultura básica.

A los pocos meses de estallar la guerra civil su familia se marcha a Londres durante seis meses. Allí asiste a la escuela unos tres meses y, aunque no aprende el inglés fluidamente, sí lo suficiente para poder leerlo y manejarse. Después no lo perfecciona.

En julio de 1937 regresa, con sus padres, a la España nacionalista, a San

---

[1]. Sobre la biografía de J.M. Castellet se pueden ver tres entrevistas muy interesantes: J.F. Marsal (1975), J.M. Servià (1975) y S. Vilar (1976).

Sebastián. Al llegar allí "[...], había fuertes presiones políticas para inscribirse o a los requetés o a la Falange. Y mi padre me inscribió en los primeros. Es decir, que mientras estuve allí, -señala- fui requeté, y es el único partido político al que he pertenecido en toda mi vida, y cuyo carnet todavía conservo" (en Vilar, 1976:270). Los "requetés" eran la rama infantil de la Comunión Tradicionalista, unida artificialmente a Falange. En la convocatoria de septiembre se examina de ingreso y empieza el bachillerato en un instituto de enseñanza media, hecho bastante importante "[...] porque -dice Castellet-, a excepción hecha del tercer curso de bachillerato, siempre estudié en centros laicos. No he estado, pues, sujeto a esa sucesión de traumas que explican los alumnos de las escuelas religiosas" (en Marsal, 1979:83). Allí cursa el primer año de su bachillerato; el siguiente, en Bilbao, ciudad a la que se trasladan poco después, en 1938, momento en que abandona ese encuadramiento de los "pelayos" para no volver a tener ningún contacto con el partido oficial del nuevo Estado. El tercero lo hace en un colegio de los Hermanos Maristas de Barcelona, donde regresa en 1939. Su malestar en ese ambiente religioso hace que no le vaya bien y al cuarto año vuelve a un instituto de enseñanza media, concretamente al Instituto Balmes, donde realiza los cuatro últimos cursos del bachillerato. Sus recuerdos de este último centro son agradables ya que tiene profesores competentes, entre otros, los doctores Asián Peña, Saldaña, Díaz-Plaja (quien solía perdonarles el examen final previa la redacción de diez reseñas críticas a lo largo del curso, y a quien debe -confiesa posteriormente- el descubrimiento de los literatos del 98 -Valle-Inclán, Azorín y Unamuno, fundamentalmente-, y su culto por Baroja) y Santos-Coco, y, además, allí conoce a los que luego han continuado siendo dos de sus mejores e influyentes amigos: Carlos Barral y Manuel Sacristán: "Di entonces -comenta- una especie de salto cualitativo cultural que no había dado en primero y segundo curso en Bilbao, ni en los Maristas de Barcelona" (en Marsal, 1979:84). Su amistad con Sacristán se intensifica por razones geográficas, de vecindad: sus casas estaban juntas, en la calle Córcega esquina a Paseo de San Juan, lo que quiere decir que hacían el camino al instituto juntos cuatro veces al día.

Sus relaciones familiares eran, desde todos los puntos de vista, típicas de aquella clase: "No había grandes tensiones, excepto precisamente en el momento de

empezar la carrera universitaria porque me costó un poco convencer al padre, que no era universitario. Durante aquellos años las relaciones fueron un poco más duras. En definitiva lo que mi padre quería es que yo trabajase en su negocio porque pensaba que dentro de las actividades del comercio, que eran las que él conocía, podía ganarme bien la vida y tenía un futuro mucho más amplio. De estas tensiones, la más fuerte fue provocada por mi vocación de escritor que mi padre no llegó a entender nunca. El cuadro era muy corriente y normal en una familia burguesa y católica sin un peso ideológico demasiado fuerte. Mi padre no había sido miembro de ningún partido, pero había votado a la Lliga. Por tanto, la mentalidad que se vivía en casa era más bien de derechas, sin exageraciones; en definitiva, de un gris pequeñoburgués del Ensanche de Barcelona" (en Marsal, 1979:84-85).

En el curso académico 1944-1945 ingresa en la Universidad,[2] en la Facultad de Derecho, aunque él quería hacer Filosofía y Letras, de lo que le disuadió su padre por considerar que tenía pocas salidas económicas. Cabe decir que es un mal estudiante. Pero su extraordinario amor a la literatura, le lleva a matricularse en Filosofía y Letras, de la que sólo realiza dos cursos ya que en 1950, a los 23 años,

---

[2]. Años más tarde se manifiesta sobre la Universidad que vivió en los siguientes términos: "[...], la "nostra" universitat, des d'una perspectiva històrica no era dins l'edifici de la plaça de la Universitat, sinó en alguns indrets de Catalunya o de l'exili. En tot cas, la universitat érem nosaltres mateixos, estudiants sense mestres [...] Una universitat fantasmagòrica i irreal, probablement inexistent si no hagués estat per la nostra presència d'"estudiants" o, simplement, per la nostra presència física, més aviat -en el meu record- al bar que a les aules, al jardí que a classe" (1981d:13). Acerca de sus maestros afirma: "Els mestres, els vam anar trobant fora de la universitat. He de donar, almenys, pel que fa als escriptors, un nom: el de Carles Riba. Perquè al costat d'una indiscutible qualitat intel.lectual, hi havia en ell l'exemple moral, la grandesa d'esperit enfront de la corrupció política, de l'enviliment ambiental, de la mesquinesa cultural. D'altra banda, a Catalunya, no n'hi havia hagut més que una, de tradició cultural viva i operativa, socialment parlant: la catalana -i era l'única amb què podíem comptar, si desijàvem una societat amb un cert grau de cohesió. Això no vol dir renegar d'altres cultures peninsulars, ni practicar un nacionalisme excloent, ans al contrari. La tradició catalana contemporània havia passat per l'assumpció dels trets més importants de les cultures europees d'aquest segle. Sempre, però, a partir de l'afirmació de la pròpia personalitat" (*ibid.*).

enferma de tuberculosis e ingresa en el sanatorio de Puig d'Olena, muy cerca de Sant Quirze de Safaja, en el que permanece cerca de un año y donde conoce la compleja serenidad que da el contacto con la naturaleza y la muerte. En ese mismo sanatorio había muerto, tísico, el poeta catalán Màrius Torres. Allí dedica doce horas diarias a la lectura, escribe cartas a algunos amigos -Juan Ferraté y Manuel Sacristán, especialmente- y comienza a redactar los primeros papeles literarios pretendidamente serios, después de las colaboraciones que había hecho en revistas universitarias oficiales. Seguramente, esos meses de quietud y de lectura hacen que se decante hacia la literatura, ante la imposibilidad de ver cine y de hacer su crítica, tal y como había venido haciendo en los últimos años -no se olvide que fue el fundador del Cine-Club universitario. Su permanencia en el centro antituberculoso le hace perder estudios por lo que se plantea ponerse a trabajar después de acabar la carrera de Derecho. Cuando la terminó se encontró con la limitación de tener que llevar un neumotórax, lo que le impedía la actividad propia de la edad. Trabajó casi dos años, por las mañanas, en la oficina de una fábrica de manufactura de corbatas de su padre; por las tardes básicamente leía y escribía.

En 1953 obtiene una beca del Ministerio de Educación de Ruiz-Giménez, dentro de un programa de becas de viaje destinadas a jóvenes intelectuales. Iban diez cada año y en ese viaje estuvo bastantes samanas en París y en Londres. En París, vivió con Juan Goytisolo en la espaciosa pensión de Mlle. De Vito. Al regreso fue invitado a dar una conferencia en el Colegio Mayor San Jorge en la que explicó sus impresiones de viaje tal como las había visto, las cuales cayeron como una bomba dentro de la mentalidad de los que le habían invitado, gente vinculada al SEU; se ganó la simpatía de un grupo de estudiantes, con los cuales y junto a otros, fundó un seminario de literatura, denominado "Juan Boscán", dentro del Instituto de Estudios Hispánicos.

Más adelante, monta una pequeña imprenta junto con un grupo de amigos, pero pronto se dió cuenta de que no era tan rentable como para vivir de ella, por lo que empezó a hacer trabajos editoriales. No era un trabajo fijo, sino a horas y en casa. Consistía básicamente en redacción, publicidad, solapas, etc., pero le servirá para posteriores trabajos.

Hacia 1957 entra a fundar como director, aunque con capital ajeno, la que luego será una importante editorial jurídica, trabajo que realiza hasta 1964, año en que pasa a ser director literario de Edicions 62, editorial fundada en 1962 para publicar libros en catalán, trabajo éste que sigue desarrollando en la actualidad junto con la dirección literaria de Ediciones Península.

Ha sido miembro del Comité Directivo de la Comunidad Europea de Escritores (COMES), de la Sociedad Europea de Cultura de Venecia, de la Asociación Internacional de Críticos Literarios de París, del Comité Internacional de Redacción de *Les Lettres Nouvelles* de París y de *Il Drama* de Roma, y Presidente de la Asociación de Escritores en Lengua Catalana.

PRIMERA PARTE

SUS COMIENZOS EN LA CRITICA LITERARIA. HUMANISMO EXISTENCIALISTA Y OBJETIVISMO

CAPITULO I. VIDA UNIVERSITARIA. CONTEXTO GENERACIONAL

I.1. LAS TERTULIAS

El intercambio de ideas supone uno de los aspectos más interesantes a tener en cuenta para el conocimiento del contexto en que se desarrolla la vida y formación de un intelectual. Con frecuencia, lo dicho u oído en una conversación entre amigos se refleja en los escritos de los mismos. Así sucede en el caso de nuestro crítico; sus primeros acercamientos a la literatura y a todos los aspectos culturales en general, se producen de una manera espontánea, conversando con sus compañeros y amigos. Ahora bien, hay una serie de lugares -casi todos ellos en el entorno universitario- en los que, de forma especial, se materializan sus inquietudes literarias, sus primeros debates culturales. Entre ellos, destaca la tertulia[3] que entre los cursos 1945-1946 y 1949-1950 se organiza en la cafetería de la Universidad de Barcelona, llamada del "bar de Juanito" en honor al camarero que les atiende, a la que, desde muy pronto, se incorpora nuestro crítico junto a su amigo Manuel Sacristán y en la que hablan de todos los aspectos concernientes a literatura: revistas, intercambios editoriales, noticias bibliográficas, lectura de poemas de los poetas que formaban parte de la misma, etc. La componían Carlos Barral, Jorge Folch, Román Rojas, Antonio de Senillosa, Jaime Ferrán, Alberto Oliart, Alberto Costafreda, Jaime Gil de Biedma, Juan Ferrater y Enrique Badosa.

Otra de las reuniones más importantes es la que crea el grupo de amigos en el bar Boliche del Paseo de Gràcia. Se desarrolla entre 1950 y 1956 con una periodicidad semanal, aunque la época más interesante para nuestro crítico es la comprendida entre los años 1951 y 1953, ya que en esos años comentaban sus

---

[3]. Sobre las distintas tertulias entre J.M. Castellet y sus amigos y compañeros de entorno universitario y cultural, constituyen un enorme valor documental las pp. 93-110 de C. Riera (1988).

primeras salidas al extranjero -a París, fundamentalmente- y discutían sus estrategias para el dominio de la revista *Laye*, opinaban sobre los trabajos aparecidos en la misma y sobre las posibilidades de viabilidad de una futura antología poética a cargo de Castellet.

A partir de 1955 y hasta los primeros años sesenta, el mismo grupo, al que se unen esporádicamente Miguel Barceló, Juan Marsé y Blas de Otero, se reúne en un bar-librería de la calle Balmes, el Cristal-City, y entre sus discusiones en el mismo destaca la de la estrategia que deben aplicar para el lanzamiento del grupo poético.

Pero la tertulia más importante para la figura de J.M. Castellet, puesto que en esta ocasión es él el aglutinador de jóvenes inquietos, es la que -entre 1954 y 1960- tiene lugar los domingos por la mañana en el salón interior del Bar Club, un bar de alterne cuyo dueño cedía para estas reuniones guiado quizá por su militancia antifranquista. En esta tertulia "al amparo de la clandestinidad, propiciado por el descanso dominical de las camareras, en la discreta orilla derecha del ensanche, Castellet informaba a sus alevines no sólo de las últimas lecturas de novelistas franceses o de los libros de Elio Vittorini, sino también, y con mayor ímpetu, de la necesidad del compromiso. Castellet, compañero de viaje del Partido Comunista en aquella época, tuvo una influencia decisiva para que entraran en el partido, Luis Goytisolo, Octavi Pellissa, Joaquín Marco, Joaquín Jordá y Salvador Giner" (Riera, 1988:102), puesto que -según la profesora Riera- a través de este círculo de amigos de Castellet, Sacristán organizó la primera célula universitaria del Partido Comunista en Barcelona.

Otras veces las reuniones tenían lugar en las casas de algunos de los componentes. Entre ellas podemos destacar la que se celebraba a mediados de la década de los años cincuenta los martes por la noche en la casa de Carlos Barral y su mujer, Yvonne, en la calle San Elías,[4] en la que se debatía sobre la consideración de la poesía como comunicación o como conocimiento, sobre cuestiones formales o de expresión poética y en la que Castellet exponía, junto con Bías de Otero, su

---

[4]. Es por lo que a esta tertulia la denominaron "los martes de san Elías".

defensa de la función social de la poesía. Allí se reunían los de *Laye* junto con periodistas franceses, hispanistas italianos, escritores catalanes exiliados en París (casi siempre recomendados por Juan Goytisolo) y algunos otros que informaban de la vida cultural de fuera de nuestras fronteras, por lo que la tertulia brindaba la posibilidad de obtener unos conocimientos algo más internacionales que los que se podían adquirir en nuestro país. A veces, cuando pasaban por Barcelona, asistían también algunos escritores ubicados en Madrid, cuya presencia aumentaba la solidaridad entre las dos facciones -madrileña y barcelonesa- del que se ha conocido como grupo generacional de los cincuenta. La tertulia, que comenzó versando sobre literatura, fue cambiando de tono a partir de los episodios universitarios de la segunda mitad de los cincuenta hasta adquirir un marcado carácter político: "[...] comenzábamos a admitir la probable perennidad del franquismo y de la humillación a que nos sometía y a desconfiar de toda acción que no fuera dictada por la voluntad de sobrevivir en terreno de la cultura al medio repugnante que nos ahogaba" (Barral, 1978:92).

Entre 1956 y 1959 asiste también nuestro crítico a las conversaciones organizadas por Jaime Salinas en su casa de la calle Felipe Gil, en las que se habla de la futura antología que debe recopilar Castellet para las ediciones de *Laye*. A partir de ese año y hasta 1965 se reúne igualmente en un sótano que alquila Gil de Biedma en la calle Muntaner en el que no había temas de debate concretos sino que los asistentes ejercitaban sus conocidas facultades intelectuales.

I.2. LOS COMIENZOS DE UNA PODEROSA AVENTURA CRITICA

I.2.1. Estilo.

Las primeras incursiones de J.M. Castellet en la crítica literaria se producen en el período de formación universitaria, momento en que se le hizo evidente la necesidad de escribir. Será allí, en la Universidad de Barcelona en la que estudia

Derecho, donde Castellet entre en contacto con alguna revista gracias a la amistad que, desde las aulas del Instituto "Balmes" de Barcelona, le une con Manuel Sacristán Luzón. Este fue requerido por Francisco Farreras, asesor cultural del Frente de Juventudes que se hará cargo, a finales de 1944, a petición de Correa, Gobernador Civil de Barcelona y Jefe Provincial del Movimiento, de las publicaciones del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), para colaborar, a partir de ese mismo año, en una revista del SEU llamada *Estilo*. Pues bien, en 1946 Sacristán presenta a Castellet a Francisco Farreras y éste le invita a colaborar en dicha publicación. Las únicas revistas existentes eran las del SEU pero la colaboración en las mismas no exigía ser falangista ni hacerse del partido.

Estilo (heredera de *Alerta* (1942-1944), revista del SEU dirigida por Francisco Farreras, con cuyos principales colaboradores -Antonio Vilanova, Juan Perucho y Nèstor Luján- contacta posteriormente nuestro crítico) aparece en la primavera de 1944 gracias al impulso de Eugenio Fuentes Martín, jefe del distrito, y su trayectoria discurre -con diversas etapas y formatos- entre los años 1944 y 1950, con la presencia intermedia de los cuatro números de *Qvadrante*, entre 1946 y 1947. Gracias a la influencia de Castellet ante los dirigentes de la revista, sus amigos Carlos Barral y Alfonso Costafreda consiguen publicar poemas en la misma.

Es en las páginas de *Estilo*, por tanto, donde Castellet, que llegará a ser redactor jefe de la misma, empieza a hacer sus primeros tanteos críticos, firmando con las siglas "J. M. D. de C.", correspondientes a su nombre y apellido materno, más castellano que el paterno y, por tanto, más acorde con el carácter falangista de la publicación. Sus primeras colaboraciones versan sobre cine, primer objeto de atención crítica del joven Castellet. Recordemos que en 1949 nuestro crítico funda el Cine-Club Universitario con la asesoría técnica de A. García Seguí. La inauguración tuvo lugar el 5 de octubre de ese año con la proyección de la película *Pepe le Moko*, de J. Duvivier, según consta en el programa editado por el SEU *Inauguración del curso escolar 1949-1950* (Bonet, 1994). Con tal motivo, el propio crítico escribe que con este cine-club "Pretendemos solamente representar a la minoría selecta que busca en el cine lo que tiene de [...] expresión estética" (1949b:10).

Sus escritos reflejan una clara voluntad de intervención en la cada vez más acalorada oposición interior al franquismo, dentro de una vertiente -digamos- laica. De esta voluntad de intervención participan sus primeros trabajos críticos, como "Arte para una sociedad asocial" (1950e). Sin embargo, su primera colaboración en la revista, "La novela es la vida" (1944), posee un marcado interés literario e ideológicamente "coincideix, encara, per bé que suaument, amb aquell tremendisme trascendentalitzat que va fer l'avantguarda hispànica enfront de la retòrica "*cursilona*" dels nous mandarins" (Yvars, 1987:6). Poco después, de forma paralela al aumento de sus intereses literarios, considera las posibles afinidades entre ambas disciplinas artísticas -concretamente en un artículo aparecido en la p. 9 del número 25 (15 marzo de 1946), titulado "La novela y el cine" (1946)- en el que concluye con rotundidad sobre la imposibilidad de adaptación de las novelas al cine "[...] porque entonces surgirá la mixtificación, la impureza. Adaptar no, transformar, quizá". Considera, en cambio, que el cuento ofrece mayor campo de experimentación al guionista.

En "Dos universitarios en el Nadal" reseña dos obras presentadas al premio en 1949: *Volver a la luz*, de Alberto Oliart, y *Dédalo*, de Carlos Rojas. Aprovecha Castellet la ocasión para plasmar sus incipientes consideraciones teóricas acerca del género que, para él, exige mayor experiencia de la vida y mayor dificultad para el dominio del oficio, el novelístico: "Mejor prosista Oliart, no tiene la fuerza, el empuje de novelista, de analista, que posee Rojas. Este ha de luchar con el lenguaje, con su dificultad de expresión, pero tiene un más profundo conocimiento de las cosas y sabe que lo que importa en "novela" -entrecomillada para los que no estén conformes con este criterio- es el proceso interno de los personajes, su calidad humana" (1949a:6). Desde esas líneas los anima a vigorizar y renovar la caduca novelística española del momento.

En 1949 publica el joven crítico en el número 3 de dicha revista, correspondiente al mes de diciembre, una reseña a doble página, de cariz social e ideológico más que literario, sobre *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, especialmente dirigida "a nuestras universitarias", en la que aprovecha la ocasión para cargar las tintas contra la situación social de la mujer española en comparación

con la de otros países europeos, fundamentalmente Francia: "Porque en Francia, como en casi todos los países occidentales, la mujer *vive*, vive una vida externa activa, agresiva incluso, que le permite formarse en un ambiente de amplitud, de libertad intelectual y moral, que repercute de un modo decisivo en la formación de su vida interna y de su vida cultural. No sucede así en España. Confesamos que lo que nos ha impresionado más del libro de Simone de Beauvoir, no ha sido su contenido, sino la constatación inconsciente que íbamos haciendo, a medida que avanzábamos por sus páginas de lo lejana que quedaba la mujer española actual, de un problema tan interesante y decisivo para ella como este de su limitación y libertad. Sabemos que es temerario, incluso, tratar actualmente este tema porque a la mujer española le interesa acallar su conciencia histórica. Pero la verdad estricta, innegable, es que hoy, ahora, finalizando el año 1949, la mujer está apartada totalmente de la vida pública española como lo está de su vida intelectual y cultural. ¿Las causas? Es difícil averiguarlas, y una vez conocida, es posible que sea mejor callarlas" (1949b:9). Finaliza su artículo diciendo a los universitarios y universitarias españoles que "Solamente llamando al pan, pan, y al sexo, sexo, podremos llegar a un entendimiento. Sin necesidad de recurrir, con ello, a las procacidades que, en ocasiones, emplea Simone de Beauvoir y, sobre todo, partiendo de una base no solamente material, física, sino de la total integración espiritual de la mujer" (*ibid.*). Debido a las presiones recibidas, Eugenio Fuentes Martín llamó la atención al director quien, a su vez, lo hizo al joven crítico. Las vida e ideología de Beauvoir distaban mucho de la consideración que sobre el comportamiento de la mujer se tenía en nuestro país: "Castellet no sólo se permitía divulgar a través de las páginas de *Estilo* un libro nocivo a todas luces, sino que, además, lo alababa. Y no era eso lo peor, siendo malo, sino el hecho de que comparara a favor de Francia, cuna de vicios y corrupciones varias, la situación de la mujer española, a quien Franco, precisamente, había devuelto al hogar donde "reinaba", arrancándola del taller y de la fábrica, desde la victoriosa paz. Todo un logro que Castellet ponía en entredicho al pedir la participación de la mujer en la vida pública. Y por si esto fuera poco, el joven "irresponsable" se permitía referirse a una cuestión tabú: la prostitución, para denunciarla" (Riera, 1988:127-128). La reseña, con las obvias alusiones a la falta

de libertad y a la censura, levantó una gran polémica que estuvo a punto de provocar el cierre de la revista y que le valió a Castellet la prohibición de seguir escribiendo en la misma, amenazas de expulsión de la Universidad y la enemistad definitiva con los elementos "ultras" del *stablishment* falangista.

Castellet recuerda, bastantes años después, al hablar de sus publicaciones en dicha revista, la significación que tuvo *Estilo* para él y sus amigos colaboradores (Manuel Sacristán, Jesús Núñez y Jaime Ferrán): "Tot això, no cal dir-ho, va ser poqueta cosa i no pas gaire brillant. Jo diria que la irradiació cultural va ser insignificant: només a nosaltres ens va servir de camp d'experimentació personal i de presa de consciència de la situació cultural i política" (1981d:13).

Desde esos momentos vivía en una cierta actitud inconformista aunque sin ideas políticas claras. Esta posición se mantuvo en él bastante tiempo; su politización fue tardía. Lo que le movía a ese tipo de colaboraciones era, más que una estricta cuestión política, su conciencia de la opresión cultural; se trataba más que nada de una oposición cultural.

I.2.2. Qvadrante.

Estilo deja de aparecer durante la efímera existencia de *Qvadrante* -que emana de la anterior-, sólo cuatro números entre noviembre de 1946 y mayo de 1947. Con ella -editada por el Frente de Juventudes de Barcelona y clausurada por las autoridades gubernativas-, sus directores, Juan Carlos García-Borrón y Manuel Sacristán, pretendían desligarse en cierto modo de la tutela del SEU. Castellet, quien tenía a su cargo las páginas cinematográficas de esta publicación, en las que escribió artículos sobre A. Hitchcock, F. Lang y J. Ford (Bonet, 1994), insiste en las relaciones entre literatura y cine en artículos como el titulado "Ante las nuevas interferencias de la dramática literaria con la cinematográfica" (1947), aparecido en el número dos, extraordinario de Año Nuevo, de 1947. En conversación con Laureano Bonet fechada el 30 de septiembre de 1991, Castellet hace las siguientes declaraciones relativas a esa etapa: "En tiempos de *Qvadrante* carecía yo de cualquier idea clara sobre cine o literatura. Mis escritos eran puramente miméticos,

cogiendo por los pelos lecturas ajenas: aún no había logrado construirme, en fin, un sistema ideológico algo coherente" (*apud* Bonet, 1994:262). Según el profesor barcelonés, la correspondencia mantenida entre 1946 y 1947 por García-Borrón, Castellet y Núñez ilustra cada vez con mayor desilusión su impotencia por enderezar el rumbo económico de *Qvadrante*.

I.2.3. Laye.

En 1950, el delegado de Educación en Barcelona, Eugenio Fuentes Martín contempla la necesidad de dotar a un amplio colectivo formado por los licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de un órgano de expresión y defensa de sus reivindicaciones profesionales ante las poderosas órdenes religiosas que monopolizaban el negocio de la enseñanza. Para llevar a cabo su proyecto, Fuentes Martín convoca a los que de alguna forma habían intervenido en la dirección o redacción de publicaciones juveniles y universitarias, del SEU o del Frente de Juventudes de Barcelona. Así pues, le encomienda especialmente a Francisco Farreras -falangista y burócrata del SEU, jefe del Seminario de Estudios Políticos de Barcelona- y a Pedro Gómez de Santamaría la redacción de un boletín cultural y profesional. Las relaciones de amistad entre éstos acercarán a la revista a un buen número de brillantes universitarios como Manuel Sacristán, J.M. Castellet, Jesús Núñez, Juan Carlos García-Borrón, Jesús Ruiz, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, etc. y a profesores y licenciados entre los que más tarde se encuentran Ramón Carnicer y Esteban Pinilla de las Heras. La publicación nace, por tanto, como boletín cultural del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Cataluña y Baleares, editado por la Delegación Nacional del Movimiento. Por su naturaleza oficial, no estaba sometida a censura. El nombre, justificado en una nota explicativa aparecida en el número dos de la colección, lo aporta Farreras en un intento de búsqueda de identidad en las más

antiguas raíces barcelonesas.[5] Según Laureano Bonet, quien ha estudiado y antologado la revista (1988a), "el equipo de redactores de *Laye* estuvo compuesto inicialmente por Manuel Sacristán [...], J.M. Castellet, Jesús Núñez y Jesús Ruiz, procedentes todos ellos de la efímera revista *Qvadrante*" (Bonet, 1988a:105), cuya valía intelectual acaba marcando la vida de la revista y hace que este modesto boletín vaya proyectando su atención crítica a todo el campo cultural -artes, literatura, cine, pensamiento.

Castellet, Farreras y Santamaría eran los encargados de las tareas más "sucias" de la revista: limar artículos o afirmaciones que consideraban peligrosas para la supervivencia de la revista, rechazar artículos de algunos simpatizantes del Régimen espontáneos o de convencer al director de la necesidad de publicar otros que bordeaban los límites de tolerancia o, simplemente, la ofensa personal (Farreras, 1994:97).

Ahora bien, si Francisco Farreras crea las condiciones para una revista más bien heterodoxa, serán los jóvenes universitarios, no politizados, los que transformen *Laye* en una publicación cultural de gran vitalidad. Así, a partir del número 11 (febrero de 1951) desaparece la inicial naturaleza de boletín profesional para dar paso a unas características de contenido y diseño más propias de una revista cultural. J.M. Castellet recuerda que, a causa de una enfermedad que le mantuvo alejado de Barcelona, no va a participar en el proceso de transformación del boletín en revista: "Con todo, no va a conseguir un cierto nivel de "presentabilidad" pública hasta el número 17 (1952)" (1977b:46). En este número constan Fuentes Martín, como director, y F. Farreras, J.M. Castellet, M. Sacristán, J. Ruiz, J. Núñez, los hermanos Ferrater, R. Carnicer, J. Casanovas Puig, J.C. García-Borrón y P. Gómez de Santamaría, como redactores. Debemos decir, no

---

[5]. "Laye, o Laia, era el lloc de l'assentament dels primers pobladors ibers de Barcelona, que més tard va prendre en nom de Barcino [...]. El nom va sotir també en converses amb el meu cunyat Joan Gaspar, qui em va facilitar el contacte amb l'artista, eleshores de la Sala Gaspar, Bernat Sanjuán, a qui vaig encarregar el disseny de la capçalera i les il.lustracions dels primers números" (Farreras, 1994:92).

obstante, que, como señala Jordi Gracia (1994:56) en su estudio sobre la deserción ideológica en la prensa universitaria del franquismo, "Sin marcar en exceso la división, sí cabe aceptar las dos esferas intelectuales que propuso Pinilla de las Heras para *Laye*: la que buscó el modelo cultural de un intervencionismo político y social eficaz en la España de los años cincuenta -un Estado social y democrático- y quienes favorecieron una decisión específicamente literaria y estética de la revista, un tanto inhibidos de la responsabilidad histórica del intelectual".

Como muy bien deja ver L. Bonet en su libro anteriormente citado, *Laye* fue síntoma claro de las inquietudes culturales de todos los jóvenes que hacían realidad dicha revista, ya que, a través de sus colaboraciones, explícita o implícitamente dejaban ver las lecturas comunes que realizaban, entre las que destacan Joyce, Faulkner, Dos Passos, Moravia, Sartre ("el ensayo *Qu'est-ce que la littérature?* será la semilla estética -en último término política- de buena parte de los trabajos de Castellet aparecidos en *Laye"* (Bonet, *ibid.*, p. 61)), Kafka, Camus, Hemingway, Proust, Eliot y todo el teatro moderno inglés, americano y francés, en lo referente a literatura; y Heidegger, Jaspers y Martin Buber, en filosofía, además, por supuesto, de Ortega y Gasset "el verdadero mascarón de proa ideológico, ciertamente del grupo Laye" (Bonet, *ibid.*, p. 76); "en suma, en Ortega nuestra gente vió -en cierto modo, repito, *se inventó*- una figura ejemplar, una imagen crítica, con la que madurar generacionalmente y, a la vez, recabar fuerzas para enfrentarse con el tan marchito panorama cultural, político, de la época" (Bonet, *ibid.*, p. 78).

Como vemos, a pesar de su procedencia oficial, laten en el seno de esta revista inquietudes culturales muy alejadas de la lógica mediocridad española del momento, inquietudes basadas en un cosmopolitismo capaz de cuestionar, criticar y debatir cualquier aspecto cultural de interés en ciernes. Por tanto, los jóvenes intelectuales colaboradores en esta publicación están ávidos de lecturas inencontrables en España y de acercamiento a las grandes corrientes filosóficas en boga del continente. Es así como a través de las páginas de *Laye* se dejan ver las huellas de un existencialismo (de la mano de Heidegger y Sartre, fundamentalmente) incuestionable por aquella época en toda Europa, reflejándose en el tono angustioso e inquieto que impregna sus páginas, aunque en los últimos números parece que se va cambiando de actitud.

Las publicaciones de Castellet en la revista barcelonesa sobrepasan la veintena, veinticinco concretamente. La mayor parte de ellas son reseñas de libros, tanto nacionales -nueve- como extranjeros -tres-, con las que pretende dar una idea de la vida literaria en el país y de las principales aportaciones de los escritores del momento más representativos y reconocidos internacionalmente. Hay también dos reseñas dedicadas a premios literarios. Igualmente, vemos una reseña de un comentario literario, otra relativa a una conferencia y una más acerca de una revista literaria, que no poseen mayor interés para nuestro análisis que el que proviene de la sinceridad con la que denuncia las irresponsabilidades intelectuales y de la atención que presta a las distintas novedades editoriales. Encontramos, por otra parte, y siempre bajo la influencia existencialista de Sartre, ocho artículos en los que se preocupa por la situación del escritor en España y donde vemos ya despuntar las novedosas ideas que, años más tarde, desarrolla en *La hora del lector* (1957a),[6] como la del objetivismo.

Comencemos por repasar los artículos que publica en esta revista. Así, los tres primeros -titulados, respectivamente, "Política sí, política no. Sobre la traición de los intelectuales" (1950a), "Intelectual y político" (1950b) y "¿Universidad formativa?" (1950d), junto a "Notas sobre la situación actual del escritor en España" (1952h)- no están específicamente dedicados a cuestiones teóricas ni críticas pero son interesantes en tanto que plasman sus inquietudes sobre cuestiones generales del mundo intelectual español.

Otros dos artículos -"Un héroe de nuestro tiempo: Orestes" (1950f) y "Simenon para todos nosotros" (1951f)- están dedicados a distintas materias -formas de ser o experiencias, diversas caracterizaciones del personaje-héroe, preocupaciones existenciales, en una palabra, que preocupan a algunos de los principales novelistas extranjeros del momento: Kafka, Sartre y Simenon. En el primero, nuestro crítico quiere dejar constancia de un hecho sintomático de la sensibilidad del héroe moderno: la caracterización del héroe del momento como un hombre perseguido y su presencia en la literatura. Para ello, presenta su teoría

---

[6]. Estas ideas están presentes en (1951a) y (1953f).

señalando los orígenes de la misma: fue Kafka el primer autor que nos dió la dimensión profunda y misteriosa, el sombrío ambiente en el que se mueve su héroe, él mismo, y desde entonces ese tipo de hombre perseguido se multiplica. Y la ejemplifica con *Les mouches*, de Sartre, cuyo personaje, Orestes, es un ser perseguido para siempre por las Euménides. En "Simenon para todos nosotros" destaca la nueva dimensión de extraordinaria importancia que el escritor belga añade a sus obras (al menos, a las publicadas en lengua española que son las que nuestro crítico conoce en esos momentos): la de la simpatía como conocimiento, a través del tema central de todos sus relatos: la conquista de sí mismo. Simenon no se limita, por tanto, a que la simpatía se traduzca en sus obras en esa vaga humanidad y solidaridad de los hombres en la aflicción, en la irreparable desgracia de vivir, sino que su personaje principal, el comisario Maigret, la utiliza como condición fundamental de su método intuitivo o, en otras palabras, el conocimiento se produce por intuición simpática.

Agrupamos por otro lado los que consideramos los artículos más importantes, tanto por su profundidad teórica como por su trascendencia posterior: "Las técnicas de la literatura sin autor", de 1951, y "El tiempo del lector", de 1953. Ambos serán la piedra angular de su posterior trabajo *La hora del lector* y los primeros artículos de carácter más estrictamente teórico de nuestro autor.

"Las técnicas de la literatura sin autor" (1951a) es un artículo teórico, como decimos, en el que analiza escuetamente los procedimientos narrativos más frecuentes en la literatura moderna, desde el momento en que el autor se descubre narrador a sí mismo y siente la vergüenza de contar a la gente historias inventadas. Es entonces cuando al autor se le ocurre una forma de ocultar esa impudicia, consistente en poner su relato en boca de un narrador de tradición oral. Desde ese momento, distintas técnicas narrativas se han ido sucediendo en la producción literaria: el "relato en primera persona" -primera manifestación de que el punto de vista narrativo ha variado- que no es sino un estado de transición entre el punto de vista absoluto característico de la novela del siglo pasado y el doble polo subjetividad/objetividad que caracteriza a la de éste; el "monólogo interior", que significa la desaparición del autor como tal y como personaje de las páginas de sus

libros, representa una profundización en el mundo subjetivo del ser humano, enriquecimiento técnico que supone la pérdida del carácter absoluto que tenía el autor, lo que entraña, a su vez, un abandono de la seguridad, sustituida ahora por la inestabilidad, el temor y la angustia; y, por último, la "ténica objetiva", que se adecúa precisamente al *behaviorismo*, y que señala el punto culminante de la ausencia del autor en las páginas de sus obras: "la frialdad, la imparcialidad del ojo de la cámara se contagia al lector que asiste impávido al desfile de personajes y acontecimientos con la impresión subjetiva de que unos y otros están sujetos a una inexorable fatalidad contra la que no hay nada que hacer, pues no existe un poder superior a ella -que podría representarse por el valor absoluto Dios-Autor- que pueda modificar o destruir su inexorabilidad" (1951a:45).

En "El tiempo del lector" (1953f) continúa mostrando el proceso lógico que presentó en el artículo anterior. A pesar de su importancia teórica -acaso el más importante de Castellet en este sentido-, no nos detenemos ahora en él ya que el texto es básicamente el mismo que posteriormente presenta en *La hora del lector* y que en su momento veremos. Sólo cabe decir que en él señala el hecho de que, de forma paralela a la gradual desaparición del del autor de las páginas de sus libros, aparecen en la novelística moderna un "progresivo oscurecimiento de la expresión" y una "complejidad narrativa" que obedecen a una nueva concepción de la creación en la obra literaria: "Se trata, pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. El arte literario será entonces una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto, en nuestro caso la novela. Así pues, ya no será sólo un simple acto creador del escritor, sino ante todo una doble operación que se realizará según el siguiente esquema: el escritor crea para el lector una obra que éste acepta como una propia tarea a realizar. Concretamente, en el caso de la novela, el autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente" (1953f:42).

En las reseñas o recensiones críticas, refleja de manera desordenada sus precoces inquietudes literarias e intelectuales y el análisis de las mismas es útil para definir las primeras influencias y criterios críticos de nuestro autor. A través de su lectura observamos la presencia casi generalizada de un punto de vista extraliterario,

sociológico, así como la de una preocupación por el estilo y por las nuevas técnicas de expresión narrativa.

La idea que, con diferencia, prevalece sobre las demás en sus reseñas de libros de autores españoles, es el estado de retraso y de anquilosamiento de nuestra pobre novelística. No es que Castellet, que, junto con Manuel Sacristán y Ramón Carnicer es uno de los colaboradores de *Laye* que muestra mayor preocupación por la novela española de postguerra, crea que la novela deba fluctuar al compás de las últimas modas al uso en el extranjero, sino que considera, en cambio, el hecho de que la novela moderna refleje con mucha exactitud el nivel cultural y espiritual de una nación; la cultura del país se ha movido a destiempo: pocos casos registra la historia universal de tan importante falta de sincronización con las culturas coetáneas, como la de la española. Para el crítico barcelonés, mientras la poesía y la filosofía alcanzan niveles aceptables dentro del contexto internacional, la novela permanece, en general, de espaldas a la realidad actual, a la novelística de otros países. Aunque reconoce una ligera animación en el panorama editorial español, insiste en ese carácter de espaldas a la realidad y en el anquilosamiento en viejos moldes de las últimas obras publicadas. Una de las posibles razones que contribuyen a forjar su interés primordial por la novela podemos encontarla en la idea sartreana de que la prosa es el mejor instrumento de canalización del compromiso del intelectual.

La postura que adopta como crítico, en coherencia con su consideración de la finalidad orientativa de la crítica tanto para el lector como para el autor, se podría tachar de preceptiva, tanto en cuanto suele dictar las normas que debe seguir un novelista para la obtención de calidad profesional. Así, por ejemplo, ante el cada vez más creciente empleo de elementos autobiográficos en las novelas, dicta uno de los preceptos que debería contener un hipotético decálogo del buen escritor: "No harás nunca autobiografía en tus novelas" (1953h:119). De forma similar, aconseja a distintos novelistas sobre cuestiones concretas de sus formas de hacer particulares, orientándoles sobre el buen camino a seguir para el progreso de su técnica y, por consiguiente, para el progreso cultural del país. Por otra parte, su calificación sobre los distintos novelistas del momento es claramente negativa, a excepción de Camilo

José Cela, quien, con su obra *Del Miño al Bidasoa* y, fundamentalmente, con *La colmena*, consigue la incorporación española a la novelística moderna. En cuanto al género ensayístico, califica positivamente al Julián Marías de *Ortega y tres antípodas*, por el contenido de creación ideológica que presenta en esta obra y porque representa la primera reacción pública objetiva contra el estado de anquilosamiento intelectual y de falsedad en que se ha encontrado inmerso el país durante los últimos años. Debemos señalar también que en estas recensiones figuran ya de forma latente sus incipientes consideraciones acerca del objetivismo literario, que años más tarde desarrolla con amplitud y que caracteriza la que hemos considerado como la primera etapa o momento de su producción teórico-crítica.

Sus escasas reseñas de libros publicados por autores extranjeros nos informan de sus lecturas y preocupaciones estéticas de esos momentos. Así, en su comentario del libro de R.M. Albérès, *L'aventure intellectuelle du XXe. siècle* (1951d), y en el de W. Faulkner, *Gambito de caballo* (1952c), hace patente su interés por la técnica objetiva que estaba despuntando en algunos países europeos y en Norteamérica y a la que posteriormente dedica bastantes páginas de explicación para el lector español; y en el de V.E. Frankl, *Psicoanálisis y existencialismo* (1951e), fija su atención en el conocimiento del análisis existencial, reflejo de la profunda huella que esta corriente le deja en sus años de estudiante y durante algunos más. De su lectura podemos entresacar algunas de las características que para nuestro crítico debe poseer un buen escritor del momento: precisión expositiva, absoluta objetividad y esfuerzo en la búsqueda de aspectos novedosos.

Su comentario sobre el Premio de Novela "Ciudad de Barcelona" de 1952 (1953b), es una muestra interesante de su creciente interés acerca de los premios literarios y del carácter sociológico de su crítica. Independientemente de la consideración de las distintas obras mejor clasificadas tras la votación, que sigue corroborando la pobreza literaria del país (igual que hace en "Dos premios y dos momentos literarios"), podemos entresacar del texto algunas alusiones a alguna de las características que deben rodear a cualquier premio. Concretamente, se refiere a la formación de los jurados, que debe ser rigurosa, evitando los compromisos y procurando elegir gente independiente cuya presencia en el mismo sea permanente

o al menos continua durante períodos de cuatro o cinco años.

A través de sus colaboraciones podemos comprobar, pues, la relevante presencia teórica de Castellet en *Laye*, quizá la más considerable, tanto por la cantidad como por la calidad de sus escritos, así como su ansiedad de modernidad cultural. En resumen, su aportación se puede centrar -como igualmente ha concluido Laureano Bonet (1979:8)-, además de, por supuesto, en el planteamiento y exposición de las teorías behavioristas que posteriormente presenta en *La hora del lector* (1957a), en la defensa del compromiso ideológico, en una profunda valoración de la crítica, en la denuncia contra los anacronismos técnicos de la novela española de postguerra, en el culto por las conquistas técnicas de la última novelística europea y en el encuadre sociológico, en fin, del fenómeno novelístico. Su brillante crítica anticonformista y antiacadémica, junto con la de sus amigos, comienza a tomar posiciones y a influir en la juventud universitaria.

Laye tuvo, como vemos, una clara evolución hacia la crítica sociológica de la literatura que va a desembocar en una obsesión y defensa de la literatura *engagée*, de la literatura llamada "social" y en una preocupación e interés por la filosofía marxista, en lo que a cuestiones ideológicas se refiere. A causa, pues, de la progresiva liberalización ideológica y cultural reflejada en sus últimos números, *Laye* comienza a recibir una gran cantidad de críticas desde diversas publicaciones oficialistas del país, sobre todo por parte de *Arbor* perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas y manejada por el Opus Dei, y de *Nuestro Tiempo*, órgano de divulgación ideológica del mismo grupo, críticas -decimos- centradas en la denuncia de la línea orteguiana, racionalista y laica de la revista (recordemos que el número 23, correspondiente a los meses de abril-junio de 1953, está dedicado a Ortega).[7] Según afirma L. Bonet (1988a:120-121), también recibió

---

[7]. Sobre el paulatino dominio político-cultural e ideológico del Opus Dei en los años de postguerra, *vid.* Comunicación, 1975: "La creación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1940 (bajo el control directo de José María Albareda) marca el comienzo del ascenso de una nueva élite política, ligada al Opus Dei, que jugará un papel fundamental en la sustitución de Falange en cuanto suministradora de élites gobernantes, y cuya importancia será decisiva por su

críticas por parte de la Iglesia: "Así, por ejemplo, la aparición de una carta pastoral escrita por el entonces arzobispo de Barcelona Dr. Gregorio Modrego Casaus, coincidente con esta polémica en torno a Ortega, creará una atmósfera pública que parece apuntar -aun sin nombrarlas- a *Laye* y sus gentes. [...] Efectivamente, en la pastoral *Por un mundo mejor*, Modrego Casaus nos habla de la singularísima terminología de la "soberbia culturalista" que embarga a la juventud universitaria del momento, cuya "curiosidad insaciable" -añade- está siendo tentada por "Novelas editadas en otras latitudes [que] nos traen el virus de psicologías extrañas" [...]". Una vez que la gente del Opus Dei ocupa el Ministerio de Información y Turismo de Arias Salgado animan a éste a decretar el paso de *Laye* por la censura, ante lo cual, como dice Carme Riera en *La Escuela de Barcelona* (1988:131): "El consejo de redacción optó, por unanimidad, por cerrar la revista antes que soportar la humillación de la posible mutilación. En el último número, el 24, un verso de Garcilaso "Sufriendo aquello que decir no puedo" [se trata del verso 52 de la canción segunda] orlado de negro, daba una pista al "avisado" lector de lo que había sucedido". Francisco Farreras confiesa (en Marsal, 1979:101) que con dicha orla negra intentaban, al mismo tiempo, aludir a la reciente muerte de Ortega.

Bastantes años después, con la perspectiva que otorga la distancia en el tiempo, nuestro crítico se manifiesta acerca de su paso por *Laye* en términos claramente positivos en todos los sentidos, principalmente en lo que a su formación profesional se refiere: "En todo caso, la experiencia de "Laye" fue determinante para mí en muchos aspectos. Allí encontré la satisfacción de un trabajo en común, con viejos amigos de la universidad (los Ferraté, Barral, Gil de Biedma, Ferrán, Costafreda, los Goytisolo, etc.). Allí encontré nuevos y valiosos amigos como Esteban Pinilla de las Heras, Ramón Carnicer, etc. Allí se publicaron algunos de mis primeros trabajos válidos, algunos de los cuales -aparte de los recogidos en *Notas sobre literatura...*- formaron el germen de mi primer libro "serio", *La hora del lector*. Allí conviví crisis políticas y espirituales que tanto ayudan a la formación. Allí discutí sobre temas variados con personas de procedencia e ideologías distintas

---

posición en el aparato de Estado desde 1957" (*ibíd.*, p.54).

-y también eso ayuda a formarse" (en Marsal, 1979:92). Pero también en los terrenos humano e ideológico *Laye* supuso una importante experiencia para él y para los que la hacían posible: "En más de una ocasión -comenta- hablamos de aquellos extraños tiempos, en los que buscábamos una identidad, hoy -en la medida de lo humano- encontrada. Son recuerdos típicos de juventud. Jaime Gil de Biedma -y nosotros con él- nos referimos siempre, al hablar de la revista, a la "inolvidable". Muerta en el recuerdo de las generaciones posteriores -por su escasa incidencia cultural al término de su etapa-, "Laye" persiste en el nuestro como algo importante que pudimos hacer y que la confusión de los tiempos diluyó en uno de tantos esfuerzos inútiles en los que nos tocó participar en la inacabable etapa franquista" (*ibid.*, p. 93).

I.3. EL CONTEXTO CULTURAL: EL GRUPO "LAYE", EL GRUPO "BIBLIOTECA BREVE" Y LA "ESCUELA DE BARCELONA"

Las intensas, duraderas y fecundas relaciones de amistad que disfrutaba nuestro crítico durante sus años de formación y posteriores, así como los rasgos comunes que caracterizan a estos jóvenes intelectuales, han llevado a los estudiosos a acuñar diversos nombres para la agrupación de los mismos. Tal es el caso de "Grupo *Laye*", "Grupo *Biblioteca Breve*" o "Escuela de Barcelona", fundamentalmente.

El sintagma "Grupo *Laye*" parece que fue utilizado por vez primera por Alfonso Sastre en 1972 y es sistemáticamente empleado por Laureano Bonet con posterioridad. El mismo profesor barcelonés acuña el rótulo "Grupo *Biblioteca Breve*" como importante señal identificatoria ya que en esta colección aparecen esbozadas algunas de las doctrinas ideológicas y culturales de *Laye* y es en ella cor la que el grupo consigue una mayor trabazón unitaria: ""Biblioteca Breve", así, como práctica *industrial* y experiencia literaria, ideológica, "costumbrista", significará ya la plasmación definitiva del núcleo generacional. Plasmación,

iconografía, racimo de símbolos (fotos, paratextos publicitarios, diseño de libros, "discursos" doctrinarios, ritos públicos) que alcanza ahora poderosa síntesis gracias a la propia presencia aglutinadora de Carlos Barral -en un doble sentido gerencial y literario- y de J.M. Castellet, con su quehacer teorizador y mediático, es decir, *ordenando* ideológicamente el grupo y *expandiendo* hacia afuera, hacia la sociedad de la época, el microclima cultural, colmado de modernidad, que fue "Biblioteca Breve"" (Bonet, 1994:67-68). La etiqueta "Escuela de Barcelona", que parece haber sido acuñada por Barral en *Los años sin excusa* (1978), es la que goza hoy de mayor difusión debido, sin duda, al libro -anteriormente citado- que publicó Carme Riera en 1988 con el mismo título, a pesar de la incomodidad que parece presentar para sus componentes. En efecto, éstos comparten de manera generalizada la noción de *grupo*, ya que su elasticidad permite englobar a intelectuales, escritores y artistas que presentan una afinidad de ideas y de comportamiento, aunque sin dañar la personalidad, el perfil individual, de cada uno de ellos.

Vamos a unificar estas denominaciones citadas ya que los componentes son fundamentalmente los mismos. La diferencia básica entre ellas estriba simplemente en el intervalo temporal que abarcan: por un lado, "Grupo *Laye*" hace referencia a los años en los que sus publicaciones se materializaban básicamente en dicha revista (1950-1954); por otro, "Escuela de Barcelona" engloba a estos intelectuales desde 1959, aproximadamente, hasta mediados de los años 60, momento aproximado en el que cesan las actividades comunes y se dispersa su trayectoria profesional; mientras que "Grupo *Biblioteca Breve*" es la nomenclatura de más amplia extensión temporal: fundamentalmente, desde 1955 hasta 1965, período en el que de manera especial se transparentan en esa colección sus anteriores experiencias políticas, literarias y culturales.

Aunque el grupo es bastante numeroso (además de nuestro crítico podemos considerar que forman parte importante del mismo Carlos Barral, Alberto Oliart, Alfonso Costafreda, Juan Goytisolo, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Esteban Pinilla de las Heras, J.M. de Martín, Manuel Sacristán, Alfonso Costafreda,

Ramón Carnicer, Jaime Ferrán, Jorge Folch y los hermanos Ferraté(r))[8], el núcleo poético más importante de la llamada "Escuela de Barcelona" lo componen Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, y José Agustín Goytisolo, como autores de creación poética, y J.M. Castellet, como crítico aglutinador del mismo, por más que este último se obstine en incorporar al mismo a Gabriel Ferrater.[9]

Además de la amistad que les une, elemento fundamental para la cohesión del grupo tanto en cuanto, de no haber existido, la trayectoria literaria de cada uno de ellos hubiera sido bien distinta, son los diversos "actos generacionales" -llamémoslos así- en que participan, los que de una manera especial confieren trabazón ideológica y cultural a estos jóvenes.[10] En este sentido, podemos destacar su presencia en los homenajes a Antonio Machado celebrados en Collioure en el mes de febrero de los 1959 y 1964, su colaboración en la elaboración de la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, la creación de la colección Colliure de poesía, dirigida por Castellet, la defensa del realismo crítico y la vinculación, como afiliados o como compañeros de viaje, al Partido Comunista.

El crítico barcelonés se ha manifestado en alguna ocasión sobre estas denominaciones. Así, con respecto a "Grupo *Laye*" declara que "podemos hablar en efecto de un grupo *Laye* bastante compacto pues, al carecer de maestros -exiliados o muertos cuando la guerra civil-, nosotros mismos, en plena juventud aún, ejercíamos mutuamente esa docencia literaria e ideológica, pasándonos libros y manuscritos, cotejando lecturas, montando debates, o discusiones, informales que se prolongaban más y más horas..." (*apud* Bonet, 1994:62). Refiriéndose a la de "Escuela de Barcelona", afirma que "El concepto de Escuela aplicado a nuestro

---

[8]. Conviene tener en cuenta, además, a una serie de intelectuales que en distintos momentos colaboran con los antes citados. Tal es el caso de Francisco Farreras, Ramón Viladàs, Alfons García Seguí, F. Sitjá Príncipe, Jesús Núñez y Jesús Ruiz, fundamentalmente.

[9]. En conversación con el autor grabada el 11/05/94, Castellet declara que la profesora Riera se equivoca al no tener en cuenta en su importante estudio sobre el grupo poético de la Escuela de Barcelona a Gabriel Ferrater.

[10]. Sobre estos actos generacionales, *vid.* C. Riera (1988).

grupo lo considero excesivamente rígido y restrictivo. No me encuentro a gusto con él y parece además un concepto acuñado en Madrid, sin que nosotros tuviéramos arte ni parte en tal acuñación. En caso de adoptar el término "Escuela de Barcelona" sacrificamos la permanencia en nuestro grupo de Gabriel Ferrater, ya que su poesía está escrita en catalán. Eso es un desatino si tenemos en cuenta las profundas implicaciones morales y literarias de este poeta con todos nosotros. Por el contrario me gusta más el término *grupo interdisciplinario*, el cual acoge a un amplio abanico de narradores, ensayistas, poetas, pintores, arquitectos y músicos -alguno de ellos simultaneando la lengua catalana con la castellana- como los hermanos Ferrater, De Martín, Sacristán, los Goytisolo, Barral, Esteban Pinilla, García Seguí, Josep Casanovas, Ràfols Casamada, Oriol Bohigas o Josep Guinovart" (*apud* Bonet, 1994:77).[11]

No nos vamos a detener en el estudio de los mismos ya que, por una parte, no es ese el objeto de nuestro trabajo y, por otra, porque Carme Riera (1988) y Laureano Bonet (1988a y 1994) lo han hecho muy acertadamente. Sí quisiéramos, sin embargo, en aras de una mejor comprensión del entorno cultural que rodea al joven crítico y que, de una u otra forma, marca su posterior evolución teórico-crítica, repasar brevemente las distintas características comunes que les confiere una singularidad especial.

En primer lugar, conviene destacar el espacio urbano como elemento que estimula los contactos: la proximidad geográfica aviva aún más la cohesión grupal y facilita enormemente los encuentros y tertulias a los que antes nos hemos referido, reuniones éstas que constituyen la más fecunda actividad común de estos jóvenes por lo que a debate cultural y político se refiere y por las importantes influencias que

---

[11]. En la entrevista que le hace Xavier Moret (1992:10), además de insistir en el origen madrileño de la denominación "Escuela de Barcelona": "por tanto -afirma nuestro crítico-, no corresponde a la realidad catalana", Castellet defiende la conveniencia de una ampliación de fronteras a la hora de denominar al grupo, en base a una unificación de esfuerzos en la lucha antifranquista: "Creo que no se ha hecho un estudio global de los grupos que surgen en Cataluña a partir del 47 ó 48. Algún día se verá el papel que jugó en Cataluña ese grupo ante el franquismo y que habrá, más que Escuela de Barcelona, una especie de Escuela Catalana".

cada uno recibe de sus compañeros, influjos que, posteriormente, se materializan de forma contundente en los escritos de todos ellos.

En segundo lugar, late en el seno se estos escritores lo que podríamos denominar un cierto elitismo cultural: su ascendencia medio o altoburguesa les exime del trabajo intenso que acarrea la necesidad de subsistencia en un país destrozado por la tragedia civil y les dota de tiempo libre y de una bonanza económica que favorecen, de una u otra manera, los viajes al extranjero, una cierta dedicación a la cultura y la obtención de libros tanto nacionales como de fuera de nuestras fronteras, lecturas, fundamentalmente estas últimas, que tan profundamente marcarán las obras de estos escritores -de manera muy especial las de J.M. Castellet-, que tanto deben a las culturas francesa y norteamericana.

Por otro lado, debemos resaltar la ausencia casi generalizada de un profesorado competente que introdujera a estos escritores en el debate cultural, en último término ideológico, que se estaba desarrollando en otros países europeos y en otros continentes, así como la imposibilidad de leer -debido a la censura y al aislamiento de nuestro horizonte cultural- a los autores más representativos del panorama internacional. Autodidactismo,[12] por tanto, solventado en buena parte por el intercambio de libros entre todos ellos y por las salidas al extranjero que, por distintas razones, realizaban cuando podían. Recordemos los meses de intensas lecturas en el sanatorio antituberculoso y el viaje que en 1953 realiza Castellet a

---

[12]. En torno al autodidactismo, Castellet se manifiesta años después en los siguientes términos: "[...] Tanmateix, d'aquells anys se'n desprèn un fet irreversible: l'autodidactisme. Certament, en aquest país, sembla que l'autodidactisme ha estat una constant sociològica, amb breus o molt petites excepcions, però el fet és que el nostre va ser total. Cadascú campava per on podia i només els grups marginats per llur catalanisme, van poder -en el secret i en el perill- connectar amb alguns dels supervivents no exiliats, protagonistes de l'època autonòmica republicana. D'altres, políticament no marcats o més aviat apolítics, van plantar amb inconsciència i atreviment les nostres paradetes culturals a l'ombra de l'oficialisme, és a dir, del SEU *(Sindicato español universitario)*, el qual ens oferia poca cosa, certament, però sí les mínimes possibilitats d'expressar-nos: una revisteta, uns locals més aviat tronats per a donar conferències, organitzat col·loquis, o projectar pel·lícules de "cine-club", l'ocasió d'algun viatge, òbviament a Madrid..." (1981d:13).

Francia e Inglaterra, becado por el Ministerio de Educación, en el que se empapa de la cultura que se estaba desarrollando en esos países y entra en contacto con las ideas socialistas; bastantes años después confiesa que esta salida "me hizo volver completamente cambiado" (en Marsal, 1979:88).

En cuarto lugar, podemos destacar un marcado carácter europeísta, el deseo de una apertura de fronteras para nuestra cultura; se trata de la reivindicación de esa personalidad europea, tan cargada de racionalismo, de cosmopolitismo, de liberalidad, tan alejada del enclaustramiento y pobreza intelectual imperantes en nuestro país. Europa es, pues, para estos jóvenes, todo un mito cargado de ideales humanistas, globalizadores, universalistas, totalizadores, la expresión última de la libertad, del anhelo cultural y de la inquietud ideológica.

Por último, debemos subrayar la absoluta preocupación por el compromiso de la figura del intelectual, actitud que, en el terreno de las letras, conducirá al llamado "social-realismo". La concepción que tienen del intelectual es la de aquel escritor que declara abiertamente su punto de vista y toma partido crítico ante la grave situación histórica por la que atraviesa el país en esos momentos.

I.4. REVISTA

Cuando la inviabilidad de *Laye* se iba haciendo manifiesta a través de una aparición de números cada vez más espaciada en el tiempo, nuestro joven crítico busca otros medios de difusión en los que poder dar salida a sus incipientes ideas literarias y a sus comentarios acerca de las novelas que por entonces iban apareciendo. Así, a finales de 1953 se incorpora a *Revista* en la que durante algo más de dos años canaliza sus preocupaciones literarias.

Revista. Semanario de Actualidades, Artes y Letras fue un proyecto puesto en marcha y sufragado por el industrial catalán Albert Puig Palau, en colaboración con Dionisio Ridruejo, quien, desde Madrid, se une a la tónica reformista que inspira el nuevo ministro. Aparece en Barcelona el 17 de abril de 1952 hasta que,

en 1960, problemas administrativos aconsejaron su fusión con el semanario bilbaíno *Gran Vía*: el 20 de febrero de ese año apareció, así, *Revista Gran Vía* y dos años después se transformó en *Revista Europa*, hasta su desaparición. No sabemos con seguridad quien desempeñaba las tareas de dirección, ya que las distintas fuentes consultadas apuntan a tres personas: Dionisio Ridruejo, Esteve Molist i Pol o el mismo Albert Puig. Ya desde sus primeros números se caracteriza por el eclecticismo de sus colaboradores, procedentes de órbitas socio-políticas muy diversas: orteguianos, falangistas, católicos progresistas, catalanistas, etc., actitud que se concreta en tres inquietudes básicas: cristianismo, europeísmo e hispanidad: "Aquests ideals, però, tam en harmonia amb els dels mateix règim, derivaven cap a una opció més enllà de les propostes oficialistes" (Santamaria, 1989:95-96). Las colaboraciones constituyen un testimonio inestimable de las limitaciones y contradicciones de los falangistas evolucionados. Según reza en un editorial aparecido en la primera página del número 1, "Nuestra visión de las cosas y los problemas será, si Dios quiere, múltiple en sus puntos de vista, porque así se convoca a hombres que tienen opinión e independencia y que -cristianos y españoles- tienen una clarísima noción de la dignidad de su persona. Comprendemos que será necesario, en ocasiones, mostrar nuestra disconformidad con aquello que creamos honradamente, que debería ser enfocado desde ángulo distinto o realizado de otra manera para un fin mejor" (*Revista*, 1952:1). Entre sus colaboradores españoles más asiduos podemos destacar la presencia de José Luis Aranguren, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo, Gregorio Marañón, Dionisio Ridruejo, Ramón Gómez de la Serna y Luis Felipe Vivanco, que con sus escritos aportaban prestigio cultural a la misma; la facción catalana estaba compuesta principalmente por Santiago Albertí, Esteve Molist i Pol, Rossend Llates y Rafael Benet, además de por jóvenes voces enérgicas como la de Juan Ferrater o la del mismo J.M.Castellet.[13]

---

[13]. La relación que nuestro crítico entabla con los dirigentes de *Revista* se materializa también en una tertulia de carácter político que, hacia 1956 y con una periodicidad quincenal, tenía lugar los jueves en casa de Rafael Santos Torroella "y en la que se levanta acta de estas sesiones en clave filatélica" (Riera, 1988:70). En ella intervenían, entre otros, Puig Palau, Ridruejo, Blas de Otero y Castellet.

Debido a que el semanario de confeccionaba en Barcelona y a la presencia de bastantes catalanes en el equipo de redacción dirigido por Puig, desde muy pronto se concedió gran importancia a la literatura en lengua catalana y se desarrolló una importante labor de promoción y recuperación de escritores. Por otro lado, conviene señalar el gran interés que el semanario muestra por la modernidad, materializado en un afán de conocimiento de las novedades extranjeras.

Como hemos dicho anteriormente, a finales de 1953, concretamente en el número 83, J.M. Castellet inicia su andadura por *Revista*,[14] itinerario que termina en el número 210, correspondiente a la semana comprendida entre el 19 y el 25 de abril de 1956. A lo largo de esos dos años y medio, realiza un total de casi sesenta colaboraciones, aproximadamente, en las que manifiesta unas inquietudes literarias coincidentes con la tónica general del semanario: preocupación por la situación literaria -novela, fundamentalmente- en nuestro país, por la novelística en lengua catalana y por las principales aportaciones que en materia literaria nos llegan del exterior, muy a tenor -repito, con la vocación liberal de la publicación. En sus páginas plantea, como hiciera en *Laye*, varias ideas desarrolladas posteriormente en *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955a) y en *La hora del lector* (1957a). Podemos decir, por tanto, que en estas dos revistas -principalmente- deposita la simiente de un pensamiento literario que acabará germinando en sus dos primeros libros.

Todas sus colaboraciones, a excepción de cinco artículos, consisten en reseñas aparecidas casi en su totalidad en una sección fija denominada "El Libro de la Semana" -que va a tener que ser continuada improvisadamente por otros colaboradores después de su marcha, ya que las presiones del censor Demetrio Ramos, al que llamaban Don Demetrio y Medio por su corta estatura, le hacen desistir de publicar en Barcelona[15]-, de las cuales prácticamente el cincuenta por ciento corresponde a libros de creación o a ensayos escritos en lengua española, así

---

[14]. Sobre el paso de Castellet por *Revista*, *vid.* Núria Santamaria, 1989.

[15]. Según Castellet, sólo en el mes de agosto, cuando el censor estaba de vacaciones, hacía alguna colaboración en *Destino* (1991:7).

como a algún breve comentario acerca de acontecimientos culturales en el país o sobre alguna publicación periódica. De la otra mitad, también aproximadamente el cincuenta por ciento, hace referencia a libros publicados fuera de nuestras fronteras; y el resto, a publicaciones en lengua catalana.

No vamos a comentar ahora tres de los artículos publicados, englobados en una trilogía bajo el título de "Los novelistas, los premios y la crítica", ya que años después los incluye en su primer libro (1955a) y creemos que es más conveniente, atendiendo a la unidad de criterios que el crítico pretende mostrar en el mismo, considerarlos en ese momento. Sí, en cambio, los otros dos -que ya no vuelven a aparecer- por la importancia que presentan en tanto que anticipo de sus princiales ideas teóricas posteriores.

El artículo "Faulkner y el lector" (1953g), aparecido en el número 85 y que constituye la segunda colaboración de Castellet en *Revista*, pretende -en sus palabras- "ilustrar con el ejemplo insigne de William Faulkner lo expuesto anteriormente por mí en "El tiempo del lector"" (1953f). El artículo, de similar importancia teórica a la del aparecido en *Laye*, explica las complejidades y oscuridades estilísticas y narrativas del novelista norteamericano sin entrar en la consideración de ninguna obra en particular y resume las principales ideas que años más tarde expone en *La hora del lector* sobre la situación de las figuras del autor y lector en el mismo plano creativo, de acuerdo con los planteamientos fenomenológico-existenciales sartreanos según los cuales el objeto literario sólo existe plenamente en el acto de lectura, como correlato dialéctico de la escritura.

En "Cuatro características de la novela norteamericana actual" (1954c), vemos ya las raíces de la que va a ser una de sus inmediatas obsesiones teóricas: el realismo crítico, como reflejo del acontecer diario de un país en todos los sentidos: "Y la literatura auténtica y perdurablemente nuestra es la que registra esas piedras de toque de nuestro destino cultural. En este sentido, la novela americana de nuestro siglo ha sido, creo yo, la más representativa del mundo actual, la que ha llenado el *realismo crítico* que exigían a la vez la historia de los Estados Unidos y el momento mundial, a sus extremos más impresionantes e insólitos, tanto en calidad literaria de las obras, como en el contenido humano de las mismas".

Las cuatro características que hacen de esa novelística un modelo "ejemplar" para el resto del mundo son las siguientes: 1. Absoluta exigencia técnica que exige, como corolario obligado, una profunda atención del lector al texto, con lo que se facilita la consecución de una de los presupuestos que Castellet exige al novelista por medio de su obra: el de la propuesta de la misma para que el lector la acepte como tarea propia a realizar; 2. La novela norteamericana busca reproducir la total complejidad del mundo, convertirse en un arte de la totalidad de la vida humana que se dirija al hombre en su conjunto y no sólo a su parte más intelectual, vida que intentaría representar de forma similar a como se formulan las simultaneidades estéticas de la pintura o de la música; 3. La novela norteamerica de nuestro tiempo, a pesar de su arraigado sentimiento nacionalista, supone un raro ejemplo de sinceridad con la vida social de su país, con lo que se colma otro de los requisitos que el crítico exige a la novela actual: "el de la revelación de la verdad de la propia sociedad, estableciendo así la base para una purificación de ésta a través del proceso catártico que la lectura de esas novelas produce en el lector" (1954c); y 4. Aunque no es lícito entresacar un pensamiento filosófico sistemático, puede encontarse en la novelística americana de nuestros días una cierta concepción del hombre, una metafisica, no muy lejana de la que se desprende de las últimas corrientes filosóficas occidentales, visible principalmente en las obras de Faulkner y de Dos Passos.

De sus recensiones críticas podemos extraer igualmente importantes consideraciones que atañen tanto a su concepción de los distintos géneros literarios, como a la del fenómeno literario en general.

En su comentario acerca de *El inocente* de Mario Lacruz (1953j), distingue la presencia de dos escuelas dentro del género policíaco:[16] por un lado, la

---

[16]. Sobre sus inicios en la novela policiaca son especialmente interesantes las siguientes declaraciones que hace a L. Bonet en una entrevista fechada el 2 de julio de 1992: "Me inicio en la narrativa detestivesca hacia el 42 ó el 43, gracias especialmente a los libros de gran formato publicados por Molino. Entre dichos libros o, mejor dicho, cuadernos, abundaba el relato policíaco más estricto -Agatha Christie, pongo por caso-. Pero en cierto momento descubro la novela negra norteamericana: tal hallazgo me deslumbró. En aquella época esa tendencia era poco conocida en nuestro país, si bien antes de la guerra *The Falcon Maltese*, de Dassiell

"ortodoxa", o "clásica", o "inglesa", que permanece fiel a los definidores del género (Conan Doyle y Agatha Christie) y prima, ante todo, el razonamiento, el juego lógico, por encima de la autenticidad humana y ambiental; y, por otro, la "heterodoxa", o "disidente", o "norteamericana", representada por Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James C. Cain, entre otros, a la que importa principalmente la acción, el propio comportamiento de los personajes. Castellet, que por esa época e influenciado por la escuela filosófica behaviorista defiende un modelo accional de la novela vinculado a las técnicas objetivas de narración -como afirma en una reseña que dedica a María Ecín: "Ha olvidado, quizás, que la literatura de nuestro tiempo, después de una más o menos prolongada inmersión en los problemas intelectuales (técnicos o humanos), se ha decidido por la acción, por la conducta frente a la pasión y al pensamiento" (1955j)-, encasilla *El inocente*, por consiguiente, en la segunda tendencia resaltando como principal virtud de la novela la correspondencia entre la técnica empleada y las exigencias del tema. Esto es significativo si tenemos en cuanta la cantidad de obras policíacas que reseña en *Revista*: otras tres de Dashiell Hammett (1954ñ) y una de Manuel de Pedrolo (1954s). Podemos decir, en consecuencia, que nuestro crítico promueve a lo largo de la década de los 50 el relato policial en su versión más "negra", en palabras de N. Santamaria (1989:106). Como señala L. Bonet (1994:304-305) refiriéndose a sus reflexiones sobre la narrativa policíaca y a la relevancia de ésta en su producción posterior, "En todos sus escritos nuestro crítico se decanta siempre por la novela negra norteamericana, hasta el extremo que D. Hammett se convertirá en uno de los puntales teóricos de *La hora del lector* y su defensa de una literatura objetivista, donde el narrador se convierta en ojo impasible y gélido -"cinematográfico"- del

---

Hammett, había sido ya traducido al
castellano con el título de *El halcón del rey de España*. Creo fue gracias a la "Série Noir", de Gallimard, que descubrí a éste y otros autores norteamericanos: Raymond Chandler, Horace Mac Coy, James C. Cain, etc. Todos ellos dan fe de la existencia de una literatura de singular calidad al tiempo que muy crítica hacia la sociedad de su país. Bien, ambos aspectos -el técnico y el sociológico- fue lo que avivó mi interés por dicho tipo de novelística, de gran importancia, creo, y siempre presente en mis lecturas de entonces y de ahora" (*apud* Bonet, 1994:304).

mundo social descrito, con su violencia abierta o soterrada, física o psíquica".

Al margen del profundo interés mostrado por el género novelístico, debemos entresacar un comentario que publica a raíz del premio Boscán 1955 por la claridad expositiva de sus concepciones acerca del fenómeno literario en general y de la poesía en particular. Tras señalar que de un total de 150 obras presentadas, sólo 8 ó 10 -entre las que predomina la tendencia de la llamada poesía *social*- alcanzan un mínimo de calidad literaria, afirma lo siguiente: "El gran peligro de la poesía llamada social es, precisamente, el de ser muchas veces poco poética -valga la expresión-. Llevados por la fuerza del tema, los poetas que podríamos llamar sociales olvidan que la poesía -como toda expresión artística- es ante todo forma. Y eso que los buenos poetas "sociales" saben mejor que nadie, es olvidado por muchos de los jóvenes escritores que, auténticamente lanzados a proclamar a voces una realidad que no les satisface y les angustia, olvidan que la poesía es el arte de la palabra pura y que, por lo mismo, exige una forma, un ritmo y una sobriedad verbal a las que hay que ceñirse si se quiere que unas hileras de versos lleguen a convertirse en verdaderos poemas. Creo en una poesía social, indudablemente exigida por nuestro momento histórico que vive como nunca "en social". Pero pienso que los poetas han de responsabilizarse técnicamente, formalmente, como lo están haciendo socialmente" (1955q). La cita es larga pero merece la pena. Nunca hasta ahora se había manifestado con semejante convencimiento acerca de la necesidad e importancia de la forma en literatura. No olvidemos que siempre tiene presente la especificidad de la literatura y que considera la imaginación como ingrediente indispensable de la misma.[17]

Constata, asimismo, a través de la evolución de la obra de Hemingway, en "La literatura quiere la paz" (1955y), un sensible cambio de dirección temática a raíz del desencanto provocado por la Segunda Guerra Mundial. La literatura se manifiesta ahora en obras antibelicistas y de positiva afirmación pacifista adentrándose en el terreno de una temática nueva, poco o mal explotada todavía.

---

[17]. Semejantes planteamientos desarrolla Carlos Barral en "Reflexiones acerca de la aventura del estilo en la penúltima literatura española", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Estraordinario (mayo), pp. 39-42.

La trayectoria de Castellet por *Revista*, la crítica militante que en ella realiza, se caracteriza, pues, por una rigurosidad que obedece a la homogeneidad de su moderno sistema teórico que acabará de formalizarse en *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955a) y *La hora del lector* (1957a). Propone para el crítico la tarea de jerarquizar, "però jerarquitzar -dice Santamaria (1989:105)- en funció d'un cos doctrinari que donés unitat ideològica al conjunt dels escrits. Es pot dir que ell predicà amb l'exemple. Totes les ressenyes que aparegueren a "Revista" operaven a partir d'uns mateixos criteris. El resultat era d'una coherència exemplar i poc freqüent".

Castellet cree que la literatura debe reflejar con sus propias estructuras los cambios que está experimentando la sociedad burguesa occidental, para lo cual necesita una renovación que se presenta como exigencia histórica a satisfacer. El realismo que pretende es, pues, un realismo *crítico*, preocupado, reflexivo, que hará variar el fondo, pero también la forma, de los textos. Se necesitan nuevas técnicas de narración, monólogo interior y objetivismo, fundamentalmente, y un cambio en la actitud del narrador y del lector. No impone, sin embargo, ninguna técnica narrativa en concreto ya que el novelista debe utilizar en cada ocasión la técnica que su honradez profesional le dicte para conseguir lo que él llama "autenticidad formal" (1955h). Lo que preconiza es, pues, en definitiva, toda una estética nueva.

El tono general de sus consideraciones sigue siendo el mismo que manifestó en *Laye*: valorativo, pero también programático, preceptivo, en tanto que lo que en realidad hace es proponer unos modelos foráneos para la átona literatura española. Esta militancia tenía su estrategia práctica en la potenciación de ciertos aspectos del C.J. Cela de *La colmena* y del M. Delibes de *Mi idolatrado hijo Sisí*, "las dos únicas novelas -manifiesta nuestro crítico (1955k)- realmente considerables escritas en España después de la guerra civil". No olvidemos que para él, Delibes era el ejemplo de la seriedad y honradez profesional (*vid.* Santamaria, 1989).

I.5. EL INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPANICOS

A partir de 1949 y durante la primera mitad de los años cincuenta, Castellet simultanéa sus publicaciones en *Laye* y en *Revista* con otras actividades culturales en el seno del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, que dependía del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, y que, igual que *Laye*, constituía -como vamos a ver- una avanzada cultural infiltrada: "Como es natural, no teníamos nada que ver con el Instituto de Estudios Hispánicos; nos acogimos, simplemente, a su local por tener algún lugar donde ir a parar. Con este grupo conviví la crisis de la Universidad del 1956" (en Vilar, 1976:272). Se van a formar una serie de secciones o departamentos, cuyas direcciones van a ser asumidas por jóvenes universitarios, todos ellos destacados colaboradores de las revistas del SEU y cuyos nombres ya comenzaban a figurar en los archivos de la policía. Sus actividades se concentraban sobre todo en distintos seminarios. Francisco Farreras dirigía el de política; J. Alba Aroca, el de economía; Esteban Pinilla de las Heras, el de sociología; etc. Estos seminarios también atraían a gente de fuera y actuaban como núcleo de las actividades intelectuales y literarias de una serie de protegidos, como Ana María Matute y Mario Lacruz (Jordan, 1979).

J.M. Castellet, que, junto a sus amigos, había llegado al Instituto de la mano de Francisco Farreras y de Jesús Núñez, dirigía un seminario de poesía al que llamaron "Juan Boscán". En él hablaban de literatura y de política e intercambiaban informaciones acerca de los acontecimientos del exterior, para paliar la ausencia de prensa extranjera. Por sus aulas pasaron, como invitados para leer poemas o para dar conferencias, los mejores amigos del crítico: Barral, José Agustín Goytisolo y Gil de Biedma. Así, el crítico daba a conocer las obras poéticas de ellos: el viernes día 4 de febrero de 1955, por ejemplo, presenta *El retorno*, de J.A. Goytisolo, ante todos los jóvenes que se congregaban en el Instituto. Casi todos sus alumnos eran más jóvenes que él y provenían de las distintas facultades barcelonesas; buena parte de ellos tenía como profesor a Manuel Sacristán. Entre ellos, destacaban Joaquín Marco, Luis Goytisolo, Sergio Beser y Joaquín Jordá y Octavi Pellisa, que fue el

más politizado de todos, a quienes el crítico hablaba de la conveniencia del método generacional para el estudio de la literatura española.

Paralelamente a la creación del seminario de poesía "Juan Boscán", el Instituto crea un premio literario del mismo nombre como alternativa a los Adonais, a cuyo jurado queda vinculado Castellet desde su primera convocatoria, en 1949, labor que sigue desempeñando durante la década de los cincuenta. Entre los ganadores del mismo figuran nombres como los de Blas de Otero, Victoriano Crémer y Alfonso Costafreda, dato significativo para darnos cuenta del tipo de poesía que desde allí se promovía. Una anécdota curiosa podemos citar a propósito del quehacer de Castellet en el jurado: en 1950, Jaime Ferrán presenta su libro de poemas *Como el aire* al premio ya que formaban parte del jurado sus amigos Costafreda, Barral y el mismo Castellet y cree contar con el apoyo de los tres. Pero en la penúltima votación nuestro crítico denuncia públicamente su compinchamiento, y le dan el premio a Blas de Otero por *Redoble de conciencia*. La acción le valió un serio enfrentamiento con Barral, quien lo tacha de exhibicionista y declara que lo hubiese querido apuñalar.

En el Instituto se manifiesta más claramente aún la actividad cultural de oposición al régimen de estos jóvenes. Un marcado carácter político e ideológico impregnaba todas sus acciones, hasta que los echaron, en 1955. Es significativo que el único acto público celebrado en Barcelona con motivo de la muerte de José Ortega y Gasset fue el homenaje que le rindió Castellet en el Instituto. Según cuenta el crítico, "Por aquel entonces renové la amistad con alguna gente de la universidad y de la oposición y a través del Instituto de Estudios Hispánicos hicimos una determinada evolución ideológica (con un grupo de jóvenes formado por mí) hacia el "marxismo" (entre comillas) porque era un marxismo sin textos, casi puramente intuitivo" (en Marsal, 1979:89), un marxismo que Celaya había llamado también "de tradición oral", tal como lo ha estudiado en algunos de sus trabajos Antonio Chicharro.

Cuando lo abandonaron, continuaron sus charlas políticas y literarias en el Bar Club, anteriormente citado.

CAPITULO II. EL METODO DE SISTEMATIZACION HISTORICA: APLICACIONES DE LA TEORIA GENERACIONAL

> "Generación va y generación viene, mas la tierra siempre permanece. Y sale el sol y el sol se pone y con deseo vuelve a su lugar, donde vuelve a nacer. El viento sopla hacia el mediodía y rodea al norte; va girando de continuo y a sus giros vuelve el viento de nuevo. Los ríos todos van a la mar, y la mar no se hincha; al lugar de donde los ríos vinieron, allí vuelven para correr de nuevo."
>
> *Eclesiastés* 1, 4-7.[18]

Pasamos ahora a la consideración de uno de los conceptos metodológicos más importantes en la producción teórico-crítica de J.M. Castellet: el de "generación", en tanto que prácticamente impregna de principio a fin toda su obra, desde sus primeros tanteos críticos hasta sus más maduras aproximaciones al fenómeno literario.[19] Nos detendremos muy especialmente en el estudio configurativo y evolutivo de la que llama *generación del medio siglo*, más conocida como "generación de los 50", por la enjundia con la que la trata el crítico en tanto que es *su generación*, formada por gran parte de sus amigos, y en la que resume las características más sobresalientes de toda una concepción estética y social. Así, por

---

[18]. *Apud* J.M. Castellet (1958a:21).

[19]. Sobre la consideración de la teoría generacional de J.M. Castellet, es importantísimo el trabajo de Laureano Bonet (1994).

consiguiente, consideramos también en gran medida las peculiaridades ideológicas y literarias de J.M. Castellet. Dedicaremos un interés especial, igualmente, en la configuración de la promoción literaria que presenta en su antología *Nueve novísimos poetas españoles* en tanto que primicia teórico-crítica de este nuevo grupo generacional que empieza a manifestarse alrededor de 1970.

Como hemos visto anteriormente, ya desde muy pronto, a mediados de los años 50, discute en las tertulias con los jóvenes intelectuales de su círculo sobre la conveniencia del método generacional y anima a sus alumnos del Instituto de Estudios Hispánicos a catalogar la literatura española por generaciones. Quizá sea su propia conciencia de grupo, con los matices que ello conlleva de semejanza de edad, rechazo de promociones anteriores -en este caso, la generación del 36- e igualdad de inquietudes reformistas ante el panorama cultural español, afinidades históricas en una palabra, la que le inste a considerar su entorno intelectual como una unidad generacional. De hecho, el término "generación" aplicado a este núcleo es el que mayor fortuna ha tenido a lo largo del tiempo. En este sentido afirma Bonet (1994:81): "El concepto de generación es por tanto altamente "dramático", tenso, repleto de belicismo dialéctico, desprovisto de sosiego, frente a los términos de *escuela* -entidad más neutra e impasible- o *grupo* -tan informal, poroso, desordenado".

Donde primeramente se manifiesta de forma abierta sobre este concepto es en el "Panorama literario" aparecido a finales de 1954 en *Correo Literario*. Invita al lector a familiarizarse con él para la comprensión de la evolución literaria y la consideración grupal de la "última promoción" -expresión utilizada por la revista *Ateneo* para titular un número monográfico-: "No ha de asustarnos el término "generación". Cuidadosa y sistemáticamente estudiado por Ortega, primero, y por Marías, después, el concepto de generación es familiar en la más genuína cultura española de hoy". Consciente de las controversias que provocan las fechas-límite,[20]

---

[20]. Corroborando la defensa que hace Castellet de la necesidad de fechas-límite, *vid.* Agnes Heller (1970) según la cual, la consideración de "puntos-límite históricos" por individuos afines cronológicamente es un detonante decisivo para la conformación definitiva de una generación.

se aventura a incorporar en este grupo -el suyo- a los escritores nacidos entre 1922 y 1936, ambos inclusive, con lo que se suma al argumento más extendido entre los tratadistas del hecho generacional de establecer en quince años el período de vigencia de cada generación.[21] Ante la ausencia de un vocablo designador de estos escritores noveles, Castellet los denomina "provisionalmente" "generación de los jóvenes". Bajo este rótulo presenta, seguidamente, sus observaciones acerca de los escritores más relevantes en los campos teatral, novelesco y poético, respectivamente.

Unos meses más tarde, en la introducción a *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955a), titulada "Una generación sin inconformistas", se reconoce a sí mismo como miembro de esa generación de la que antes hablaba: "Hará un año, aproximadamente, Lorenzo Gomis me hizo una "interwiew" para "Ateneo" en la que me presentaba como "El crítico más caracterizado por su inconformismo", dentro de los de *mi generación*"[22] (1955a:11). Desde muy pronto, pues, nuestro crítico se sabe y se quiere miembro de una generación, seguramente consciente ya de que la inclusión de alguien en una generación tiende a inmortalizar solamente un período concreto de su existencia.

Ese mismo año publica la traducción del libro de F.J. Hoffman, *La novela moderna en norteamérica. 1900-1950*, para cuyo prólogo hace abundante uso del concepto generacional. Señala primeramente la importancia que para la ordenación histórica de autores tiene el estudio de conjunto, de tendencias y de escuelas, y critica la persistente confusión que existe entre muchos críticos y comentaristas -no sólo entre lectores no avisados- "que en la denominación de "novela americana contemporánea" no establecen la menor distinción de generaciones o estilos, encasilladas en un sólo departamento tres generaciones de autores, dos tendencias

---

[21]. Primero fue Justin Dromel en *La loi des révolutions. Les générations, les nationalités, les dynasties, les religions* (1961), quien había tenido un precedente en el naturalista Jean-Louis Guiraud, llamado Soulavie, en *Tableaux de l'histoire de la décadence de la monarchie française [...]* (1803). Posteriormente fueron desarrolladas por Petersen y Ortega.

[22]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

predominantes, varias escuelas literarias perfectamente delimitadas y toda la variedad de técnicas narrativas que puedan imaginarse" (1955ak:6). Comprueba, asimismo, la existencia de un hecho central indiscutible en la literatura contemporánea de los Estados Unidos: el de su conciencia crítica, "cumpliéndose de este modo, en parte al menos, la profecía de Emerson de que con el nuevo siglo empezaría un milenio cultural en que "el crítico y el artista se darían en la misma persona"" (*ibid.*, p. 7). Pues bien, para esta lenta evolución hacia la integración de las facultades crítica y estética en la novela, Castellet señala un "ritmo generacional". Para ello, señala tres generaciones desde principio de siglo hasta 1945, estableciendo las fechas-límite de las mismas en los años 1914, 1929 y 1944, para lo que sigue la periodicidad quincenal a la que antes hacíamos referencia.[23] En la primera (Theodore Dreiser y Edith Wharton), la preocupación por la crítica social supera a la de la literatura como arte; en la siguiente (Sinclair Lewis y Sherwood Anderson), la presencia del humor y la poesía dan al "realismo crítico" una dimensión estética de la que carecía inicialmente; y en la última (Dos Passos, Hemingway y Faulkner), la novela norteamericana aparece ya como un fenómeno rico en intención crítica, rigor estético y contenido metafísico.

En 1957, en un artículo publicado en *Revista* (1957b), aparece ya un rótulo preciso para denominar a esa juventud literaria a la que él pertenece: "generación del medio siglo", dando, así, carta de identidad oficial y trabazón ideológica a los intelectuales que empiezan a manifestarse a finales de los años cuarenta y a principios de los cincuenta: "Coindreau estudia certeramente [se refiere al prólogo que Maurice E. Coindreau realiza para la versión francesa del libro de Juan

---

[23]. Como vemos, el crítico hace coincidir esas fechas-límite con importantes fechas de la historia política: 1914 es el año que comienza la Primera Guerra Mundial; en 1929 tiene lugar el *crack* económico; y en 1944 acontecen el desembarco de Francia y el derrumbamiento del frente atlántico, además de ser el año del fin virtual de la Segunda Guerra Mundial. El lo atribuye a una "rara coincidencia", que no es tal si tenemos en cuenta su obsesiva idea crítica de paralelismo entre literatura e historia y la caprichosa elección de las mismas, ya que esos años no son especialmente característicos ni en la producción ni en el éxito y reconocimiento de esos novelistas.

Goytisolo, *Juegos de manos*] la sucesión de las generaciones de novelistas, para detenerse especialmente en la generación que aparece a la vida pública española alrededor de 1950 -"generación del medio siglo" la he llamado yo en otro lugar-, y cuyos más importantes representantes son, en estos momentos, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Mario Lacruz y el mismo Goytisolo" (1957b:14). Por lo que podemos deducir de esas palabras y de unas declaraciones del crítico a L. Bonet no es ése el momento de la acuñación del rótulo; al parecer, ya lo había presentado con anterioridad en otro lugar, aunque no recuerda el momento en que lo concibió.[24]

Vemos, pues, cómo es generoso en su valoración generacional, desde un punto de vista cultural y geográfico, ya que engloba a personajes sobresalientes en las más diversas actividades culturales e intelectuales y no se ciñe únicamente al núcleo "barcelonés" del grupo, sino que abarca también al "madrileño" de lo que, por otra parte y de manera más generalizada, se conoce como "Generación de los 50".

Ese mismo año, en el prólogo a las *Obras Completas* de John Steinbeck en lengua española, después de mencionar la aportación a la novela norteamericana de nuevas dimensiones en el arte de novelar y una notable influencia sobre los novelistas europeos contemporáneos como dos de las circunstancias que favorecen la importancia de la generación de novelistas a la que pertenece este norteamericano -la *generación perdida*-, pone de relieve la relevancia de la tradición cultural como cláusula notable para una formación generacional: "Las generaciones literarias no nacen del vacío. En realidad, la importancia de la generación que nos ocupa vino

---

[24]. Dice textualmente lo siguiente: "No recuerdo ahora con exactitud cuándo, dónde, en qué artículo, ensayo o declaración periodística acuñé el término *generación del medio siglo*: mi artículo sobre Coindreau puede ser, en efecto, una buena pista. Es el término con que me encuentro más agusto, al lado, por supuesto, del de *Grupo de Barcelona*. Con él ampliaba considerablemente -en un sentido tanto geográfico como cultural- la existencia de unos escritores y artistas plásticos que entonces, en los años 50, mostraban una evidente afinidad en las inquietudes y las ideas críticas, al coexistir todos ellos en un mismo periodo histórico, periodo que sin duda los condicionaba por entero" (*apud* Bonet, 1994:111).

gestándose desde que los novelistas de la generación anterior señalaron un camino que, en líneas generales, sería aquél en el que se iniciaran los escritores de la "Generación perdida" [...]" (1957g:IX); ese camino es el del "realismo crítico", caracterizado, según él, por un enfoque social de la anécdota novelística.

Recordemos que ese mismo año se publica *La hora del lector* en cuya dedicatoria se expresa Castellet en los siguientes términos: "A los escritores españoles de mi generación" (1957a:7), lo que apunta ya al convencimiento de una sólida coherencia grupal entre los jóvenes intelectuales del medio siglo.

Al año siguiente, en un artículo aparecido en el primer número de *American Club*, la revista del Instituto de Estudios Norteamericanos, insiste en esa unidad generacional que comprende a escritores nacidos entre los años 1922 y 1936, a la que sigue llamando "Generation of the middle century", distinguiéndola de la otra generación de novelistas aparecida en España después de 1939: la "War's generation", formada por los autores nacidos entre 1906 y 1921. Podemos observar la clara inspiración en la teoría generacional de Ortega -quien, a su vez, utiliza los factores necesarios para la formación de una generación en los que insiste Petersen- en dos aspectos fundamentales: las fechas-límite y la rebelión contra la promoción anterior.

Para ambas fija un intervalo temporal de quince años, que es el período que Ortega establece para la "vigencia" de una generación, "(the fifteen years that Ortega atribues to a generation)" (1958b:54). Alrededor de esta idea de "vigencia" gira toda la teoría generacional del filósofo. Para él, el hombre considerado individualmente no tiene realidad -"éste es el error de todo idealismo o "espiritualismo"" (Ortega, 1971:39)-, sino funcionando colectivamente y movido por las urgencias constitutivas de la vida humana, con lo que llega a la conclusión de que "[...] *el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia*" (*ibid.*, p. 55). Cada individuo está inserto en el gran volumen anónimo de los hombres de su generación; por eso, como dice Julián Marías (1949), preguntar a qué generación pertenecemos significa, en gran medida, preguntar quiénes somos. Los individuos se encuentran, por tanto, con la presión impersonal de las creencias, ideologías y usos sociales, que se le imponen de manera automática, inconscientemente, sólo por

estar insertos en una colectividad histórica; aunque no se sometan a ellos, deben tenerlos presentes, considerarlos, para así poder aceptarlos o rechazarlos, y eso significa tener vigencia: "El sistema de vigencias -escribe Ortega- en que la forma de la vida humana consiste, dura un período que casi coincide con los quince años. Una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho en otra forma, que la historia camina y procede por generaciones. Ahora se comprende en qué consiste la afinidad verdadera entre los hombres de una generación. La afinidad no procede tanto de ellos como de verse obligados a vivir en un mundo que tiene una forma determinada y única" (*apud* Marias, 1949:104-105).

También se detiene el crítico en este artículo en otra de las "leyes generacionales" que toma de las fuentes ya mencionadas: la reacción contra las ideas y tendencias de sus inmediatos predecesores.[25] Sin embargo, parece ser que ese corolario no siempre se cumple, que no es *conditio sine qua non*, ya que, refiriéndose a un grupo generacional tan compacto y reconocido como el del 27, afirma en otro lugar que "esta generación, a diferencia de la del 98 y de la mayor parte de las manifestaciones de grupos literarios, no se alza contra nada" (1960a:44). En el caso de la *generación del medio siglo*, "composed by men and women who had not lived through the war as protagonists" (1958b:54), el precedente más cercano es el de la *generación de la Guerra*, más conocida como "generación del 36". Los jóvenes intelectuales de los que está hablando rechazan, pues, las ideas estéticas de los del 36, quizá porque esta generación queda rezagada, precisamente por las consecuencias de la guerra, del ritmo de evolución de la narrativa extranjera, fundamentalmente de la norteamericana, y buscan lo que el

---

[25]. En el prólogo a *Poemas de la ciudad*, de María Beneyto, escribe Castellet al respecto: "Las promociones [...] han surgido con características radicalmente opuestas -según ley generacional- a la de sus inmediatos antecesores" (1956e:s/n). Más de dos décadas después se manifiesta sobre la importancia de este factor en los siguientes términos: "tota generació resulta més homogènia per les seves negacions que per les afirmacions comunes" (1978c:s/n).

crítico llama la "reconstruction of the Spanish novel structure" (*ibid.*) en las promociones anteriores a ésta: la del 27 (en los prosistas y en los poetas), o "of the Dictatorship" (*ibid.*), como también la denomina, pero también la del 98 e, incluso, la modernista,[26] en las que pueden encontrar grandes nombres de la tradición cultural hispánica. "*Reconstrucción* que -como afirma Bonet- entraña una vez más un concepto "progresista" del hecho artístico, o sea, una fe sin grietas en la movilidad *ascendente* de la historia, a la que aquél se somete firmemente: esa fe es, por ejemplo, el hilo más delicado con que el mismo Castellet tejería en 1960 sus *Veinte años de poesía española*" (1994:113).

La misma oposición hacia la generación del 36 se pone de manifiesto en otro trabajo, titulado "La novela española, quince años después (1942-1957)" (1958e). Incide en la influencia perturbadora de la guerra sobre la obra de los novelistas del 36, tachándolos de "generación partida, destrozada" por un enfrentamiento bélico que pesa sobre ellos "como un conflicto personal no resuelto" (*ibid.*, p. 50), y atribuye su indeterminación formal a los años de transición que en el arte de novelar estaba viviendo nuestro país. Muy al contrario - señala- "la mayor parte de los novelistas más jóvenes se ha iniciado en su tarea literaria con normas estéticas acordes con la sensibilidad de su tiempo" (*ibid.*). Se respira, por tanto, un sentimiento de orfandad por parte de los jóvenes intelectuales hacia sus "padres", los del 36, ya que en ellos, exceptuando el caso de C.J. Cela, no encuentran soluciones ideológicas ni creativas para poder desarrollar con responsabilidad su trabajo en los tiempos que les ha tocado vivir. En este sentido, afirma con acierto Laureano Bonet que "Sin duda aquí un Castellet comprometido con la generación de los 50 -*la suya*, no lo olvidemos- es un tanto injusto en su tratamiento de la literatura de la primera postguerra y, en el anhelo por destacar lo que él llama la "*reconstruction of the Spanich novel structure*", destruida por el conflicto civil, desdeña interesantes aportaciones -por discutible que fuese alguna de ella en lo ideológico- de escritores como G. Torrente Ballester, M. Delibes, R. Sánchez

---

[26]. Sobre esta consideración del tema de las "paternidades", del enfrentamiento biológico entre padres e hijos, es interesante otro significativo artículo de Castellet titulado "Padres e hijos en la obra de Miguel Delibes" (1957c).

Mazas, J.A. Zunzunegui o J. Suárez Carreño" (*ibid.*, pp. 112-113).

Incide igualmente en las características generacionales que ha ido apuntando en los diversos trabajos que hemos visto, tales como el establecimiento de 1922 y 1936 como fechas-límite del grupo y su permanencia ajena a la guerra civil por cuestiones de edad. Destaca, sin embargo, una característica nueva: la preocupación por los problemas del país, así como la similaridad que sobre la concepción artística existe entre poetas y novelistas.

A propósito de estos últimos, fundamentalmente, señala también una serie de "puntos comunes": respeto hacia la tradición literaria hispánica, deseo de integración en la estética y temática de las últimas corrientes novelísticas occidentales y "concepción social" de la temática tratada, a través de una atención preferente hacia los problemas colectivos, fenómeno típico de la última novelística.

Como hemos visto, señala ya la preocupación por el tema de España. En este sentido, escribe: "A esta generación le está encomendada una labor [manifestarse acerca de la patria, la sociedad y su concepción de la literatura] ingrata, de gran esfuerzo y, seguramente, de provecho tardío. En todo caso, si logra cumplir con su misión, le habrá cabido el honor de ser la primera generación que, después de la guerra, se haya asomado al interior de España con un decidido afán de renovación y al exterior de ella con la tenaz humildad de querer estar de nuevo presente en el mundo, representando a su patria, mostrándose tal cual es: una generación en la que sus hombres buscan la reconciliación y la reconstrucción nacional, luchando día tras día por una libertad que les abra el camino hacia ellas" (*ibid.*, p. 52). El tema de España, por tanto, como búsqueda de un engrandecimiento del país que se sienta en el interior, pero también en el exterior de nuestras fronteras, de cara al mundo, en un intento de recuperar pasadas glorias nacionales a través de un trabajo intelectual responsable; algo que los hombres y mujeres del 36 no pudieron conseguir.

El título del trabajo, "La novela española, quince años después (1942-1957)" también es significativo en este sentido. La elección, precisamente, de ese período de quince años es sintomática del empeño ordenador de la historia literaria en las épocas de vigencia que proponía Ortega. Pero el año de partida no es caprichoso; como afirma L. Bonet (1994), 1942 es el año de aparición de *La familia de Pascual*

Duarte, de C.J. Cela, obra que para Castellet representa "el renacer de la novela española" (*ibid.*, p. 49). Además -sigue escribiendo el profesor barcelonés-otra obra de Cela, *La colmena*, que significa un hito importante en los del medio siglo por sus preocupaciones formales y su ambición social, intenta reflejar la dramática situación y el hambre que se vivió en el Madrid de 1942.

Fruto de su marcado interés por la teoría generacional, además, por supuesto, de su profunda admiración por los logros técnicos y estéticos de la nueva novelística norteamericana, es el ensayo que publica en 1958, en la editorial Taurus, sobre *La evolución espiritual de E. Hemingway* (1958a). E incido en lo de fruto de su apasionamiento generacional porque aprovecha la ocasión para mostrar las características generacionales que presenta el grupo de Hemingway. No en vano dedica la mitad de la publicación -que no es muy extensa, todo hay que decirlo: 27 páginas, pero, en cualquier caso, es suficientemente significativa- a este propósito.

Comienza, así, como otras tantas veces al hablar de características grupales, fijando los "hombres-límite" de esta *generación perdida*[27] -nombre acuñado por Gertrude Stein en su casa de París (donde residían estos novelistas durante sus estancias en esa ciudad) inconsciente de la fortuna que habría de tener su expresión más adelante- atendiendo a sus años de nacimiento: Henry Miller, nacido en 1891, y Robert Penn Warren, nacido en 1905. Se trata, una vez más, de un período de quince años. Los demás componentes son E. Hemingway, W. Faulkner, Thornton Wilder, W. Scott Fitzgerald, J. Dos Passos, J. Steinbeck, Farrel y Caldwell. Entre sus características generacionales destaca las siguientes: tomaron parte en una guerra -Primera Guerra Mundial- que les volvió escépticos e individualistas y les hizo perder sus valores ilusorios, viajaron al viejo continente -París, fundamentalmente- en plena inmadurez y se entregaron al mismo tipo de vida nómada y aventurera. Todas estas desilusiones les hizo forjarse una misma concepción del mundo que reflejaban, en sus escritos, en el desarrollo de unos temas comunes (ruptura con el ambiente, la caza, la embriaguez, el amor físico, la

---

[27]. Nuestro crítico entiende esa calificación en el sentido de "separada de su emplazamiento natural, descentrada, desazonada, disgregada" (1958a:9).

concepción de que cada individuo actúa sin reparar en el estado emocional de los demás) cuyos personajes revelaban "como pocos héroes literarios, un mundo en descomposición interna, con rostro alegre y optimista" (*ibid.*, P. 14).

Profundiza en su teoría generacional dándole vigencia a unas palabras de Gertrude Stein sobre la labor que debe emprender cada generación y que consiste, básicamente, en atender a sus propias experiencias, que siempre son distintas a las de las demás generaciones: "Lo único que cambia de un tiempo a otro -afirma Miss Stein-, es lo visto, y lo visto depende del modo como cada cual hace cada cosa" (*apud* Castellet, 1958a:19). Subraya, por tanto, la personalidad y unicidad de cada generación, por encima siempre de los valores tradicionales que cada grupo hereda de sus antecesores. Es la única vía para un progreso cultural e intelectual. Es la fe en la movilidad ascendente de la historia a la que antes hacíamos referencia.

En la extensa "Introducción" a su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960a), Castellet articula el proceso evolutivo que se desarrolla en la poesía española desde una actitud simbolista hasta una intención realista a través de las distintas generaciones que se han ido sucediendo desde finales del siglo pasado: la del 98, la del 14 -que no nombra como tal-, la del 27, la del 36 -que tampoco nombra como tal-, y la suya, la de los jóvenes del medio siglo, a la que no denomina de ninguna forma.

En las primeras páginas, en la "Justificación", muestra con claridad el objeto de su estudio, sirviéndose de unas palabras de Guillermo de Torre incluidas en *El pleito de las antologías*: su función no estriba tanto en "valorar como mostrar, discernir como exponer, *historiando etapas y registrando jalones*"[28] (*apud* Castellet, 1960a:23-24). En los términos "etapas" y "jalones" podemos ver implícita una consideración circular del tiempo y un desarrollo progresivo de los acontecimientos, como si la vida estuviese compuesta de eslabones. Cada hito tiene su momento: nace, se desarrolla y muere, como si de un proceso biológico se tratara. Esa es precisamente la intención de nuestro crítico desde sus primeras aportaciones al panorama literario, ese es su tan común método de historiar la

---

[28]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

literatura.

A propósito de la *generación del 27* y tras señalar sus fechas-límite entre 1882 y 1904, años de nacimiento de Pedro Salinas y Luis Cernuda, respectivamente, para corroborar, así, el período de quince años "reglamentario",[29] apunta la situación "anómala", casi insólita, que se produce en este compacto núcleo generacional cuya reacción frente a sus mayores (los del 98), "frente a los tres grandes poetas que cubren, ellos solos, las dos primeras décadas de nuestro siglo: me refiero a Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez" (*ibid.*, p. 27) no sólo no es de alzamiento, sino de profundo respeto, como asegura Dámaso Alonso, uno de sus mejores exponentes: "Los poetas de mi generación no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación que respecto a Juan Ramón Jiménez tiene, en parte, el nuevo grupo, es evidente" (D. Alonso, 1952:174). A continuación, enumera las características que, en materia estética, han caracterizado a esta promoción poética, señalando cuatro etapas en la evolución de la misma. Se permite el crítico barcelonés, incluso, extraer a Antonio Machado "de su lugar cronológicamente natural: la generación "del 98"" (*ibid.*, p. 56) para acercarlo a los límites de su antología. La incidencia en el encasillamiento generacional es impresionante.

Es interesante resaltar cómo al referirse a los supuestos "padres" de los jóvenes intelectuales del medio siglo, los del 36 (Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales y José María Valverde, concretamente), desde un punto de vista poético y no novelístico -como en ocasiones anteriores-, encuentre en ellos un claro anhelo de superación y de adecuación a los nuevos tiempos, por medio de una poesía de denuncia de un mundo y una sociedad injustos y de una clara intención de esclarecer su actitud social. En sus comentarios acerca de la novelística de los de esta promoción literaria resaltaba con insistencia la falta de soluciones ideológicas y de incentivos creacionales para transmitir a sus "hijos". Si tenemos en cuenta su, otras veces palpable, ligera tendencia a descontextualizar ideas en favor

---

[29]. En la versión corregida y aumentada de la antología, aparecida en 1965 con el título de *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, corrige la fecha de nacimiento de Cernuda, quedando así en 1902 (fecha correcta).

del pensamiento que trata de exponer que, en expresión coloquial, se podría denominar "arrimar el ascua a su sardina" -más adelante nos ocuparemos de eso-, no es de extrañar. Pero, en justicia, debemos subrayar también su consideración del adelanto que experimenta la poesía con respecto a la novela en nuestro país.

Ya en las últimas páginas, diserta sobre su generación, la que tiende, por fin, hacia una poesía de tendencia realista que hace suyos los postulados de Antonio Machado en su nunca pronunciado discurso de ingreso en la Academia de la Lengua. Sus afirmaciones en este sentido, parecen conferir ya una gran coherencia a los jóvenes del medio siglo: "[...] cabe hablar, creo yo, de una unidad generacional -o de grupo generacional- entre los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta, en la larga posguerra que le sucedió" (*ibid.*, p. 103). Manifiesta, además, que sería injusto no incluir en la antología a "una generación que parece tener ideas bastante precisas sobre sus objetivos" (*ibid.*, p. 102). En este sentido, los caracteriza estéticamente como "[...] la primera manifestación generacional de una conciencia poética que se sabe y se quiere realista, no solamente por el objeto de su poesía, sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa" (*ibid.*, p. 104). El hecho de no haber vivido de manera activa la guerra civil constituye, como bien afirma Bonet, un "Fenómeno singular: si consideramos que una crisis colectiva constituye el decisivo punto de cristalización generacional de unos escritores -el Desastre del 98 y la generación del mismo nombre, pongo por caso-, la guerra civil sería para la joven gente de los 50 un acicate de plasmación grupal no vivido *activamente* por ellos y que, a lo largo del tiempo histórico -ese tiempo "maldito" que mana del propio conflicto- se acerca más y más a su conciencia, hasta modelarla por la vía negativa en forma, repitámoslo, de "vaciado"" (*ibid.*, p. 123). La crisis no se produce, por tanto, para estos jóvenes de una manera puntual, sino que consiste en un malestar o desasosiego que se ha ido acumulado poco a poco hasta llegar a sus años de manifestación literaria e ideológica.

Como tantas veces se ha dicho, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* constituye toda una maniobra generacional para la promoción de los poetas noveles amigos del antólogo; es como si en sus conciencias habitase un hondo sentido de

orfandad si sus obras no aparecen en una antología que los consagre junto a nombres lo suficientemente conocidos como para no admitir discusión. De ahí que, bastantes años después, Jaime Gil de Biedma afirmara que "[...] la *Antología* de Castellet no fue otra cosa que una operación de política generacional cuya finalidad no era otra que llamar la atención sobre unos determinados poetas mediante su presentación en paquete y con prospecto" (en D. Galán, 1978). Esta maniobra, ya aceptada -creemos- por la totalidad de sus componentes, tenía que considerar, pues, todos los requisitos necesarios para el establecimiento de una generación para llevar a buen término su objetivo. En ese sentido, podemos descubrir en ella (concretamente en el último apartado de la introducción, titulado "Hacia un realismo histórico"), de manera explícita, los ocho factores necesarios que propone Petersen[30]: a) herencia común; b) fechas de nacimiento; c) elementos educativos; d) comunidad personal; e) experiencias de la generación; f) guía o caudillo; g) lenguaje común; y h) anquilosamiento de la vieja generación.

En cuanto a una herencia común, Castellet lo deja claro: todos inician su obra "[...] con un tipo de poesía o bien plenamente dentro de la tradición que hemos llamado simbolista o a caballo entre dicha tradición y una vaga actitud realista, que iba a ser la dominante en casi todos ellos, pocos años después. Era un proceso natural -y aun diré que saludable, siempre y cuando dicha tradición sirviera únicamente de referencia para determinar la autenticidad de una evolución" (*ibid.*, pp. 101-102). Prácticamente todos tienden hacia una poesía realista que hace suyos -ya lo dijimos- los postulados de Antonio Machado en su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua: en este sentido, habla el antólogo de una "vuelta a Machado". Pero, en general, la deuda se extiende a todos los poetas que buscan una nueva línea estética, una nueva forma de concebir la poesía: "Naturalmente, esa generación sabe lo que debe a los poetas que, desde Machado, han señalado de un modo u otro alguno de esos caminos: Alberti y Cernuda, Celaya y Otero, Hierro y Nora" (*ibid.*, p. 104).

---

[30]. Carme Riera ha rastreado, igualmente, estas características con acierto en su ensayo sobre el núcleo poético de la *Escuela de Barcelona* (1988:206-207).

En esta ocasión no concreta las fechas-límite del grupo, quizá para no manifestar de forma tan evidente la "maniobra generacional" de la que hablábamos antes, ya que el tema de las fechas es uno de los más delatores. Sí alude, sin embargo, a la semejanza de edad de una forma algo más indirecta, pero igualmente significativa: "En este sentido cabe hablar, creo yo, de una unidad generacional [...] entre los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta, en la larga posguerra que le sucedió" (*ibid.*, p. 103).

También existe una gran afinidad en los elementos educativos, en la formación, de estos jóvenes. No olvidemos que algunos de ellos (sus más íntimos amigos, los que constituyen el núcleo poético de la llamada *Escuela de Barcelona*) asistieron juntos a muchos seminarios y tertulias, en sus años de estudios universitarios y posteriores, lo que provocó no pocas coincidencias ideológicas, así como el anhelo de unos proyectos estéticos comunes más acordes con su tiempo. Ya hemos citado las palabras del crítico sobre la deuda estética de estos poetas hacia Machado, Alberti, Cernuda, Celaya, Otero, Hierro y Nora. Además, señala, que "en todos ellos late la inquietud de penetrar, de comprender y aún de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a volverse hacia el pasado, hacia su niñez; de ahí esos poemas autobiográficos, y ese constante interrogarse sobre los destinos de la patria" (*ibid.*, p. 103).

Las experiencias comunes de la generación y la comunidad personal entre sus miembros, también están presentes en la consideración del crítico: "Coincidente con el período de mayor fluidez económica y cultural surgen, aisladamente, nuevos poetas que, en el espacio de unos pocos años, siguiendo una evolución en muchos casos paralela, llegan a adquirir una cierta conciencia poética común, que se manifiesta abiertamente en público, con motivo de la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado" (*ibid.*, p. 100).

El guía de esta promoción no puede ser otro que Antonio Machado. No en vano le dedica ocho páginas y lo tiene presente como modelo a seguir en todo el trabajo. Refiriéndose al autor de *Juan de Mairena* y a la presencia de todos estos

jóvenes poetas en la conmemoración pública del XX aniversario de su muerte, asegura que "No es casual la significación del nombre bajo el cual gustan manifestarse" (*ibid.*, p. 101). Páginas antes, también se manifiesta en torno al magisterio que el gran poeta sevillano ejerce sobre las actuales tendencias poéticas, en estos términos: "La figura de Machado, de obra tan poco extensa, crece aún día a día. Su talla intelectual, su honestidad y el acierto de sus predicciones acerca del futuro de la poesía, le han situado como maestro indiscutible en los últimos años de la poesía española" (*ibid.*, p. 56), magisterio que se debe, sin duda, a que "Machado se adelantó a todos sus coetáneos en la previsión de la evolución lógica de la poesía, desde la liquidación del simbolismo, hasta su acercamiento al realismo" (*ibid.*, p. 101).

Esa influencia se manifiesta en el mismo lenguaje, no sólo en la concepción general de la poesía: "[...] formalmente tienden a la sencillez expresiva, al lenguaje coloquial de los mejores poemas machadianos" (*ibid.*, p. 101). Destaca la apuesta de estos jóvenes por una conciencia poética realista "[...] no solamente por el objeto de su poesía, sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa" (*ibid.*, p. 104).

La lucha contra la promoción literaria anterior y el deseo de superación de la misma se hacen patentes en las siguientes palabras: "Esta generación está justificando ya las palabras certeras de Carlos Bousoño, al interrogarse sobre la poesía de un futuro próximo: "... tal vez no constituya grave petulancia interpretar algún síntoma literario de hoy como pronuncio de un giro de noventa grados en la posición de la poesía. La consideración de la vida humana como solidaridad, que sirve de base a buena parte de las letras actuales, la correlativa disminución del lirismo, suplantado por directrices seminarrativas, parecen indicar que el individualismo artístico, abierto con decisión por los románticos, está a punto de extinguirse, y si ello ocurre, claro es que la expresión poética ha de orientarse en el seno de un viento muy distinto del que hoy la dirige".[31] A nuestro entender, ese viento ha dejado ya de dirigirla. Por lo menos, eso es lo que hemos querido mostrar

---

[31]. Palabras extraídas por nuestro crítico de: Carlos Bosoño (1958).

al lector de esta prólogo." (*ibid.*, pp. 104-105). La afrenta, el agravio incluso, contra los de la promoción del 36 está, pues, servido.[32]

Los requisitos exigidos por Petersen quedan, por tanto, cumplidos. El antólogo puede darse por satisfecho en su labor promotora de generaciones y los poetas pueden celebrar su "salto a la fama". De ahora en adelante podrán caminar solos, sin la ayuda de impulsos magistrales, por el pedregoso sendero de la poesía. "Sin embargo -como bien señala C. Riera-, a nuestro juicio, ni la herencia ni la comunidad personal, ni siquiera los elementos formativos son los mismos en todos; sí coinciden, en cambio, entre los miembros de la llamada Escuela de Barcelona o "grupo catalán" o "poetas industriales" (1988:207-208).

En otros dos artículos, "Juan Goytisolo y la novela española actual" (1961b) y "La joven generación española y los problemas de la patria. (Esbozo de una Antología)" (1961f), aparecidos a principios y finales de 1961, respectivamente, incide, aunque sin profundización alguna en los caracteres de la teoría generacional, en la invalidez de la "generación de la guerra" y en la importancia histórica de los "del medio siglo". Los primeros tienen novelísticamente poca importancia. De ella sólo ha surgido un gran escritor, Camilo José Cela, y algunos discretos novelistas encabezados por Miguel Delibes: "Pero la mayor parte de los novelistas de esta generación tiene el grave defecto de un gran desconocimiento de la cultura literaria

---

[32]. La importancia de este factor condicionante de cada generación la encuentra Castellet, además de en las propuestas de Petersen, en la teoría orteguiana: "El espíritu de cada generación -afirma Ortega- depende de la ecuación que esos dos ingredientes [lo heredado y lo propio espontáneo] formen, de la actitud que ante cada uno de ellos adopte la mayoría de sus individuos. [...] Ha habido generaciones que sintieron una perfecta homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en *épocas cumulativas*. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevinieron *épocas eliminatorias y polémicas*, generaciones de combate. En las primeras, los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos: en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva" (Ortega, 1923:24-25).

que muy específicamente se refiere a su oficio. Quiero decir, que esos escritores revelan en sus obras una incultura básica relacionada con las técnicas de la novela contemporánea, a la vez que ignoran o soslayan los grandes temas de la literatura universal de nuestros días" (1961b:132). Por el contrario, los autores más jóvenes "que empezaron a publicar más o menos a partir de 1950, (de ahí la denominación de "generación del medio siglo) [...]" (*ibid.*), muestran una cultura superior y una inquietud por su profesión -manifiesta en el conocimiento de los grandes libros de la literatura universal y de la teoría y técnica de su oficio- más completa que en los anteriores. Otra vez la magnitud, el peso de la tradición, materializado en esta ocasión y para su propósito teórico concreto en una herencia común unificadora de grupos generacionales, en este caso el suyo, al que dedica la mayor parte de su producción y de su caudal teórico-crítico y para el que trabaja incansablemente a fin de poner de manifiesto su valía intelectual y su vigencia moral acorde a la sensibilidad del momento y a las necesidades socio-culturales.

En el segundo de estos artículos, en el que observamos coherencia y claridad expositiva en la caracterización de esta "joven generación española" que ha ido descubriendo la guerra a través de las huellas que dejó en España y en los países y hombres extranjeros que visitaban, precisa, además, de manera globalizadora ya que el trabajo presenta un carácter interdisciplinar en cuanto a géneros literarios se refiere, los que considera sus componentes más destacados: "Los nombres más significativos de esta generación son, entre otros, los de Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana Mª Matute, Jesús Fernández Santos, Armando López Salinas, Luis Goytisolo-Gay, Juan García Hortelano y Antonio Ferres, entre los novelistas; J.A. Valente, Jaime Gil de Biedma, José A. Goytisolo, Carlos Barral, Angel Crespo, J.M. Caballero Bonald y Angel González Muñiz, entre los poetas; y Alfonso Sastre[33] y Carlos Muñiz, entre los dramaturgos" (1961f:151),

---

[33]. Que no todos los escritores a los que se ha encuadrado habitualmente dentro de un marco generacional están de acuerdo con ello es algo evidente y bastante corriente entre los autores más destacados de nuestra literatura contemporánea. En un artículo aparecido en 1984 con el significativo título de "El abominable método de las generaciones", Alfonso Sastre -por poner un ejemplo lo suficientemente

caracterizados todos ellos por un primordial afán de enfrentamiento con la realidad patria, por una búsqueda desesperada de la verdad y por un marcado compromiso con la realidad. Estas actitudes se materializan en sus temas, en su estilo y en su "adscripción a un *realismo histórico*" cuyo tema es el hombre histórico perteneciente a un mundo en transformación y al que las circunstancias vitales urgen a comprometerse con su sociedad y con su tiempo. En esto consiste básicamente el lenguaje común, generacional, de los del medio siglo. El compromiso, por tanto, como lema de una promoción que se quiere "histórica", o sea, obligada con la realidad, contrariamente a otras actitudes precedentes que no han querido ver en la toma de posición social el más noble talante intelectual: "Hubo algunos intelectuales de prestigio que intentaron permanecer al margen de la guerra, creyendo que así se mantendrían limpios de las salpicaduras de la misma: éste fue el caso de Ortega y Gasset y de Marañón. Su absurdo, por imposible, neutralismo, fue la causa de su desprestigio posterior: desvinculados de unos y otros combatientes, su obra se desvinculó también de la tragedia patria y perdió autenticidad y vigor, vitalidad y fuerza. Había sido, como se vió después, a su regreso a España, un auténtico suicidio intelectual" (*ibid.*, p. 150).

Insiste también en la ausencia de maestros y de contactos con el exterior, lo que originó en sus primeras obras una fuerte confusión ideológica y estética. La formación de la joven generación se produjo en medio de una miseria "material" e "intelectual" considerable que tenía como principal arma de acecho la corrupción material y moral, algo que pone los pelos de punta al crítico que considera la variedad de matices y sorprendentes efectos que la palabra corrupción adquiere en

---

explícito- niega la existencia de las generaciones, especialmente la de "los cincuenta" o la de "los niños de la guerra" a la que a él le atribuyen pertenecer. Para él "[...] como casi siempre que se usa este término [generación] su insuficiencia y su precariedad para entender "en serio" algo de lo que pasa en la historia de la cultura se presentan como evidentes" [1984:11]. Además, considera falsas las maniobras generacionales en tanto que manipulan o silencian ciertos factores que se deberían tener en cuenta para un estudio global: "Cierto que ningún "generacionista" es tan lerdo como para negar que entre compañeros de edad se dan muy serias contradicciones [...]" (*ibid.*).

un país que ha considerado siempre el saneamiento administrativo como una de las primeras medidas "regeneracionistas" y en el que incluso las dictaduras han quedado paliadas por la posibilidad de cohecho.

Se hace, por tanto, necesaria una notable actitud *regeneracionista* para intentar cambiar en la medida de lo posible la desfavorable situación ambiental, actitud que se manifiesta en los escritores a través de tres posiciones básicas: el recuerdo de la Guerra Civil, la crítica de la realidad social (según el crítico, "La toma de contacto con la tierra, con el propio país, a través de los viajes por el mismo, ha sido, generalmente, una de las primeras manifestaciones de un afán de conocimiento que acaba por desembocar en una voluntad de cambio, de regeneración nacional. Así ocurrió con los escritores "regeneracionistas" del 98 español y -aunque en menor escala- así ocurre hoy" (*ibid.*, p. 151)) y la mirada hacia el futuro. Son "[...] las tres temporalidades históricas que -en palabras de L. Bonet[34]- provocan, condicionan, ensamblan, la "generación del medio siglo" [...] Esta comunidad intelectual, así, estaría en su sensibilidad e ideología articulada por el tiempo pretérito (la guerra civil y su memoria, sus heridas), el presente (el repudio crítico, ya plenamente racionalizado) y el futuro (el momento del utopismo, o *reconstrucción* de la sociedad española, tras el aniquilamiento de sus anomalías)" (1994:126-127).

Finaliza aunando los esfuerzos de los escritores en lengua catalana con los de lengua española en ese compromiso con la realidad de los problemas patrios, en esa mirada hacia el futuro, señalando que, aunque su voz es menos extensa, no por ello deja de tener un interés particular, aún más si se considera el carácter de literatura perseguida o vigilada que otorgan a la literatura catalana las dificultades de publicación.

En el artículo "Situación de Carles Riba, en la poesía europea", publicado a finales de 1961, dedica un apartado a la "Situación generacional de Carles Riba" en el que le asigna "un lugar bien preciso": "Coetáneo de la primera generación de

---

[34]. A propósito del artículo de Castellet, "Veinte años de novela española (1942-1962)" (1963b).

poetas post-simbolistas[35] -Riba nace en 1983-, forma parte del grupo más joven de los poetas que comparten una *sensibilidad poética común y, en sus orígenes, un mismo concepto de la poesía*,[36] dentro de la más ortodoxa tradición simbolista. Cabría rodear al nombre de Riba de los de Pasternak (1890), Salinas (1892), Guillén (1893), Maiahowsky (1894), Robert Graves y Eluard (1895), Montale y Tristan Tzara (1896), Aragón (1897) y Aleixandre (1898), [...]" [1961d:149]. La preocupación, casi ofuscación, por encasillar en espacios generacionales a los distintos escritores relevantes sigue, como vemos, latiendo de manera casi intacta unos veinte años después de sus primeras manifestaciones al respecto. Podemos observar, sin embargo, una cierta relajación en cuanto a características generacionales se refiere. Si nos fijamos, la intención clasificadora queda patente en el uso repetido de la palabra "situación" a la hora de adjudicar títulos, además de en su afirmación expresa de la comunidad de herencia y de elementos formativos. Pero en otro rasgo fundamental, las fechas, "baja la guardia" al no respetar ya el período de quince años tantas veces considerado.

Su concepto de "generación" se va volviendo, pues, más lato, más abierto. Se va relajando la precisión en la concreción de las peculiaridades grupales en beneficio de una caracterización global, más generalizadora y más abierta -cronológica y geográficamente- de las promociones literarias. En este sentido aúna diversas tradiciones literarias -soviética, británica, francesa, italiana y española, en el caso que nos ocupa- con el objeto de ejemplificar una concepción estética, la simbolista, en la que incluye al poeta catalán. Dato muy significativo éste en la teoria generacional de J.M. Castellet, tanto en cuanto ya no son los individuos los que conforman una generación literaria a través de una serie de características comunes, sino las concepciones estéticas. El término "generación" se va

---

[35]. Cuando posteriormente reproduce este trabajo en su libro *Poesia, realisme, història* (1965), Castellet matiza sus declaraciones y señala textualmente: "Coetani de la segona generació de poetes postsimbolistes -Riba neix el 1893-, [...]" (1965a:134).

[36]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

sustituyendo en cierto modo por el de "actitud" o "movimiento". En ese sentido, si nos centramos en el artículo al que nos estamos refiriendo, el crítico habla de "la primera promoción de poetas post-simbolistas": las actitudes estéticas que se generan tras el movimiento poético simbolista dan cabida, por tanto, a una serie de grupos que se pueden clasificar -eso sí- en períodos temporales; la necesidad de una afinidad temporal para la conformación de una generación es algo que nadie, ni siquiera los teóricos del hecho generacional, puede cambiar, bajo riesgo de violentar las propias leyes -básicas- de la periodización histórica.

En el artículo "Veinte años de novela española (1942-1962)", publicado en 1963 en la revista mexicana *Cuadernos Americanos*, fuera de España, por tanto, lo que acentúa la espontaneidad y libertad de sus palabras, afirma que hasta la concienciación colectiva manifestada a raíz del suspendido Congreso de Escritores Universitarios, en 1956, "la *nueva ola* española no empezó a manifestarse como un todo coherente, en el que no solamente se integraban los novelistas, sino también los poetas, dramaturgos, y ensayistas de la nueva generación" (1963b:293). Precisa, pues, el rasgo de cohesión y habla también de una "unidad generacional". La *generación del medio siglo* queda definida de una vez; en posteriores alusiones a la misma se limita prácticamente a reincidir sobre todas las características que hemos ido apuntando a lo largo de este apartado, aunque, en diversas ocasiones, profundice en alguna de ellas.

Lo que sí podemos descubrir de manera expresa en este artículo son las distintas temporalidades históricas que cohesionan a esta generación y que anteriormente señalábamos. En palabras del crítico, "Creemos que por *el recuerdo del pasado -en este caso, la memoria de la guerra civil-, por su disconformidad con el presente y por la esperanza puesta en un futuro constructivo*,[37] es decir, por su sentido profundo, vivido y sufrido de la dinámica de la Historia, el *realismo* de la joven novela española puede calificarse de *histórico*. *Realismo histórico* que abre las ventanas de la novela española sobre un mañana presidido por la fe en una realidad democrática, de la que las obras de hoy no son sino manifestaciones de una

---

[37]. Hasta aquí el subrayado es nuestro: E.A.S.R.

esperanza" (*ibid.*, p. 295).

De forma similar incide en esas temporalidades históricas y en la coherencia y "toma de conciencia colectiva" de los jóvenes escritores en otro artículo aparecido también fuera del país (en Buenos Aires) en ese mismo año, titulado "La joven novela española". "*Toma de conciencia*: -señala de nuevo Bonet- advierta el lector cómo va acentuándose el lenguaje sartreano-marxista, tan propio en los usos lingüísticos de los intelectuales españoles que bullían en los primeros 60. Diríase incluso que lo político-revolucionario gravita, acaso en exceso, sobre lo estético-formalista, en rasgo mental muy distinto al de diez años atrás" (1994:127-128).

Debemos subrayar[38], antes de finalizar nuestra aproximación a este artículo, la propuesta del autor acerca de la existencia de dos períodos en la joven novela del medio siglo, algo no secundado con frecuencia por la historia literaria al uso. De este modo, propone una primera etapa entre los años 1954 y 1957, caracterizada por una actitud autobiográfica, y un segundo momento, entre 1958 y 1961, destacado por "[...] una cierta despersonalización y un enfrentamiento con los problemas de la realidad objetiva, desde un punto de vista predominantemente sociológico e histórico" (1963c:53).

Como acabamos de decir, el concepto castelletiano de "generación" se va transformando hasta asumir un carácter completamente diferente del que tuvo en un principio; ya no importan tanto las concreciones como las actitudes generalizadas. La creencia en la viabilidad del concepto generacional como método de sistematización histórica se ha diluido y se ha reemplazado por un uso meramente funcional y académico con el objeto de explicar con mayor facilidad la evolución de las grandes actitudes literarias. Castellet lo explica de manera muy precisa con estas palabras: "No es tracta, ara, d'entrar en la ja ultrapassada polèmica del valor històric de les generacions. En tant que factor dinàmic de la història, el concepte de generació ja no és utilitzat seriosament per ningú. Això no obstant, no cal desterrar el concepte, ja que, despullant-lo simplement del seu pretès caràcter de metòde d'investigació, ens és útil per a definir els límits més o menys exactes en què se

---

[38]. También lo hace Laureano Bonet (1994:128-129).

succeeixen, en el nostre cas, les promocions literàries i els canvis suprastructurals que apareixen en llurs diferents concepcions de l'art de la literatura. Es un fet existeixen uns grups generacionals d'escriptors en els quals trobem certes afinitats que són donades, essencialment, per l'època històrica que els ha tocat de viure en comú" (1963a:145).

Fiel a sus palabras, esa es la actitud que toma a partir de este momento. En la misma antología en la que inserta estas declaraciones, *Poesia catalana del segle XX* (1963), estudia, junto a Joaquim Molas, las principales líneas evolutivas que, en torno al género poético, se han ido sucediendo entre los poetas en lengua catalana a lo largo de este siglo siguiendo un ritmo y "una certa unitat generacional". Así, van presentando las diferentes tendencias poéticas haciendo hincapié fundamentalmente en la herencia y lenguaje comunes y en el anquilosamiento de las anteriores concepciones estéticas, sin concreción alguna de fechas. Los antólogos expresan sin tapujos sus ideas estéticas: lo que interesa ahora es desterrar la que consideran -o quieren- ya casi periclitada actitud simbolista en favor de nuevas promociones defensoras de una toma de posición histórica.

En 1967, en el epílogo a la traducción catalana del libro de Eugenio A. Evtusenko, *Autobiografia precoç*, titulado "Estudi sobre Ievtuixenko", continúa con su procedimiento de encasillamiento de autores en grupos generacionales, pero dilatando aún más su concepto. Esta vez no se trata de una generación literaria sino biológica, tanto en cuanto lo que está agrupando es a todos los individuos soviéticos nacidos alrededor de 1933, año del nacimiento de Evtusenko. Esta actitud se hace palpable en el título mismo de uno de los apartados que componen el trabajo, "Los nietos de la revolución"; el término "nieto" -junto con el de "abuelo", al que también alude- implica, cuando menos, una graduación temporal en la escala evolutiva biológica. Así encuadra Castellet al escritor soviético: "Nascut el 1933, Eugeni Ievtuisenko pertany a la generació dels que podríem anomenar "néts de la Revolució": ell mateix ens diu que el seu avi havia estat un dels principals inspiradors i organitzadors del moviment revolucionari camperol als Urals i a la Sibèria oriental [...]" (1967a:111). Seguidamente pasa a exponer los hechos que "nos ayudarán a configurar esta generación" y "la tarea reservada a esta generación",

como hiciera Gertrude Stein con los de la *generación perdida*. Siempre la búsqueda de un rasgo mínimo que le permita agrupar individuos a través de tendencias comunes con el propósito de poder asimilar la evolución histórica y literaria.

Debemos insistir en que la utilización sistemática de un operativo concepto como el de *generación literaria*, sin entrar en ya tópicas discusiones teóricas, es fruto del serio convencimiento y de la fuerte esperanza en la movilidad ascendente de la historia que campea a lo largo y ancho de la producción castelletiana.

Pero Castellet es consciente de que todas las generaciones, como decía Ortega -su maestro en estos menesteres-, tienen unos años de vigencia en los que dan a conocer sus frutos más preciosos y aportan sus ideas más novedosas, hasta que llegan otros pujando más fuerte en la lucha por la permanencia socio-política y cultural, ideológica, en fin. En un importante artículo, titulado "Tiempo de destrucción para la literatura española", aparecido en mayo de 1968 en la revista mexicana *Siempre* y recogido posteriormente en *Literatura, ideología y política* (1976a), el crítico pretende intentar "[...] una primera enumeración de la multiplicidad de causas que abocaron a esta generación [la del medio siglo] a un cierto fracaso y al desánimo y a la desorientación consiguientes" [1976a:138], generación que aún debería seguir representando -hasta la consolidación de un nuevo grupo- "la dinámica renovadora del mundo literario español en lengua castellana".

Tras volver a fijar el año de 1956 como el momento cumbre de logro de una estrecha cohesión grupal ("Con amplia conciencia generacional, entre 1956 -año del estallido de la Universidad a raíz del prohibido Congreso de escritores universitarios- y 1962 -momento en que el crecimiento económico español entra de lleno en una dinámica propia- estos escritores no sólo se sienten unidos por una misma actividad de resistencia política, sino que también se inscriben a un cierto credo estético, el del realismo" (*ibid.*, p. 137)), inicia la descripción de las causas que provocaron un cierto fracaso en esta generación. Por la importancia que presentan para el estudio del pensamiento literario de nuestro crítico en tanto que miembro activo de ese grupo y reflejo, por tanto, de sus propios fracasos, vamos a considerarlas particularmente.

Quizá la causa más importante estribe en la formación misma de estos jóvenes y venga arrastrada, en consecuencia, desde sus comienzos. La ausencia de los maestros de la ante-guerra a causa del exilio provoca la escasez de un profesorado competente en las aulas universitarias y de contextos culturales vivos, a lo que se debe unir la inoperancia política y cultural de los que hasta ese momento habían sido considerados como los grandes maestros del pensamiento español del siglo XX: "Buena parte del pensamiento de los noventayochistas o del mismo Ortega -la tradición inmediata- ya no era válido y operante en el mundo de la posguerra mundial. Era curioso comprobar que libros que, por una parte, casi eran considerados como clandestinos, no ofrecían, por otra, el alimento intelectual que exigía el momento. Y los libros que aportaban el nuevo pensamiento europeo y de los que llegaban velados ecos desde el extranjero, no se podían encontar en España" (*ibid.*, p. 139). Por consiguiente, el gran problema era el de la inactualidad de la más próxima tradición española. Los grandes maestros españoles desde Unamuno hasta Ortega "eran un puro anacronismo" si atendemos al sensible giro hacia la izquierda que experimenta el mundo al término de la Segunda Guerra Mundial. Esa es precisamente la razón de su fracasado magisterio: "sus planteamientos idealistas, su conservadurismo, su parcial interpretación de la historia y sus errores políticos -de los que fue un ejemplo su trayectoria personal-, invalidaban para los jóvenes otras muchas virtudes de sus obras" (*ibid.* pp. 139-140). A propósito de estas cuestiones, habla el crítico de la "ausencia de un auténtico pensamiento revolucionario con proyección cultural" en las distintas promociones literarias que se han sucedido en el país desde principios de siglo, a excepción de los hombres del 27: en las del 98, 14 y 36. En palabras suyas nuevamente: "La debilidad ideológica de la izquierda española era una enfermedad crónica, que todavía hoy [...] no se ha podido superar" (*ibid.*, p. 140).

Los síntomas de desarrollo en nuestro país de un pensamiento izquierdista de clara inspiración marxista obligó a los escritores a plantearse sus problemas profesionales desde un punto de vista ideológico que fue originando un cierto "maniqueísmo elemental" y un reflejo mecanicista de esa politización en la literatura de esos años "[...] despojándola de uno de los requisitos elementales de la *buena*

literatura: la presentación del mundo como un complejo de contradicciones que reflejara objetivamente la realidad española de aquel momento" (*ibid.*, p. 141). Además, el voluntarismo político convirtió a la literatura en instrumento de sustitución de una vida política consciente, de una lucha eficaz contra el Régimen, algo inexistente fuera de ella. Fueron -según Castellet- unos bellos momentos eufóricos que, en un momento dado, se vinieron abajo; los escritores no sólo no habían conseguido una acción política eficaz sino que, a excepción de una media docena de libros válidos, olvidaron los medios y fines de la literatura: "En vez de "realismo" -apunta el crítico-, se había practicado una especie de naturalismo muy del siglo XIX y, por si fuera poco, el crecimiento económico había transformado notablemente las estructuras de la sociedad española, hasta el punto de obligar a nuevos planteamientos tácticos de la izquierda." (*ibid.*, p. 142).[39]

Por otra parte, España y su cultura están mitificadas por sus propias tradiciones inmediatas de tal manera que ya no son materia viva para el escritor. La lengua literaria posee una gran dosis de "casticismo académico" que le otorga a la misma un carácter codificado, embalsamado, cadavérico.

Una vez expuestas las causas que provocaron un cierto sentimiento de fracaso en los hombres y mujeres de su generación, se refiere el crítico a los años en los que su vigor es puesto en tela de juicio por nuevas promociones más jóvenes. Es

---

[39]. Juan Goytisolo se pronuncia al respecto en los siguientes términos: "Escribir un poema o una novela tenía entonces (así lo creíamos) el valor de un acto: por un venturoso
azar histórico acción y escritura se confundían en un mismo cauce, literatura y vida se identificaban... Este espejismo del que quien más, quien menos, fuimos todos víctimas, no podía prolongarse (la crisis inicial había que situarla, creo yo, entre 1959 y 1960): cuando, poco a poco, los escritores abrimos los ojos descubrimos que nuestras obras no habían hecho avanzar la revolución en una pulgada (en este período, por el contrario, la habíamos visto retroceder)" (...) "Los orígenes de esta confusión habría que buscarlos, tal vez, en nuestra acepción mezquina y esquemática del término "compromiso": no del compromiso total, admirablemente expuesto por Leiris, sino opción superficial y mecánica que nada nos dice acerca del escritor que la asume, ni nos comunica o revela la intensidad de su experiencia." (*apud* Castellet, 1976a:148-149).

consciente, pues, de la pérdida de vigencia histórica de la *generación del medio siglo*. "A partir de 1962 -comenta-, algunos escritores empezaron a enmudecer. El estupor del fracaso esterilizó definitivamente a muchos de ellos. Otros, quizás más inteligentes, siguieron trabajando en silencio, meditando sobre las causas y las consecuencias de sus errores. En todo caso, algo fue puesto en evidencia: *la extrema fragilidad ideológica de la izquierda intelectual española*" (*ibid.*, p. 142).

En cualquier caso, los ya no tan jóvenes escritores del medio siglo abandonan la lucha común y siguen derroteros muy dispersos y particulares, tendencia claramente palpable en los escritores englobados bajo la denominación de "Escuela de Barcelona". A partir de estos años en que se van apagando las inquietudes juveniles y las primeras influencias míticas subyacen en sus conciencias como volcanes ya apagados por inclemencias temporales posteriores, los escritores del 50 se vuelcan en favor de posturas más meditadas y personales. Desde este momento, cada uno busca los senderos ideológicos, culturales y estéticos que más favorecen sus ya maduras posiciones.

En un ensayo -de carácter no estrictamente teórico ni crítico- sobre el pensamiento ideológico de Herbert Marcuse aparecido en enero de 1969 y titulado *Lectura de Marcuse* dedica el primer capítulo a "Els condicionaments històrics d'un pensament" con el fin de enmarcar, ante todo, la figura del pensador en su época y en su contexto social. Considera primeramente "Els condicionaments biogràfics" fijando la fecha de nacimiento y su pertenencia a un grupo, el de la "intellitgensia" ("Nascut a Berlín el 1898, Herbert Marcuse pertany a la *intelligentsia* centreuropea que ha sofert en la pròpia carn o de molt a prop els trasbalsos que han configurat la història europea primer, i la història mundial després, del nostre segle" (1969e:20)), para continuar con "Els condicionaments intel·lectuals" señalando a sus maestros ("La meditació marcusiana sobre el pensament dels seus tres grans mestres -Hegel, Marx i Freud- constitueix el nucli central de la seva obra" (*ibid.*, p. 24)). El planteamiento generacional se le hace necesario, por tanto, en todo tratamiento histórico e, incluso, historicista ya que lo que a veces está historiando es, en realidad, el momento presente.

En otra antología que publica junto con Joaquim Molas en 1969, *Ocho siglos*

de poesía catalana. Antología bilingüe (1969a), continúa con la utilización del ritmo generacional para la exposición histórica de la literatura, pero sólo a partir de principios del siglo XX. Es curioso resaltar que siempre que ha hablado de generaciones a lo largo de su obra, lo ha hecho refiriéndose a promociones o grupos literarios surgidos a partir de finales del siglo pasado. Suponemos que se debe a que la historiografía no ha solido plantear ese concepto con anterioridad a esa época, seguramente por la inexistencia hasta el siglo XX de teorías y estudios sistemáticos acerca del concepto generacional. No olvidemos que en nuestro país no se difundieron hasta la aparición de las obras de Ortega, fundamentalmente, y de Laín Entralgo y Marías, y que las más influyentes teorías alemanas -la de Petersen, sobre todo- también son de este siglo.

El ritmo generacional sigue su curso y en octubre de 1969 Castellet empieza a hablar de una "nova generació" que gira en torno a una sensibilidad: la que se conoce con el nombre de "sensibilidad *camp*". Observamos el carácter abierto que, según decíamos antes, va otorgando el crítico a su consideración generacional. Define la denominación *camp* siguiendo los dictados de Susan Sontag que es quien, según él, mejor la ha definido: "es tracta d'una actitud més o menys **snob** que accepta i assoleix la democratització de la cultura, essencialment a través de l'impacte dels **mass media**" (1969b:45). Como todas las generaciones, ésta también tiene sus propios mitos: "[...] els mites de la generació més jove van -almenys entre nosaltres, i és només un exemple- d'Yvonne de Carlo a Ernesto Guevara, és a dir, els representants de tota una complexa gamma d'estímuls vitals i socials que, fonamentalment, ja no pertanyen -com havia passat a les generacions d'avant-guerra- al món de la cultura clàssica, aristocràtico-literària" (*ibid.*). Va definiendo, por tanto, las características que le son propias y que le confieren coherencia. Entre sus componentes cita a Terenci Moix, Eugeni Trias, Pere Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán y Joan de Sagarra, aunque sin especificación alguna de fechas de nacimiento. Los tiempos han cambiado y nuestro crítico ya no comparte las posiciones de una "generació cultural més jove" procedente de una formación totalmente distinta: "Que la sensibilitat "camp" -que busca moltes vegades l'exaltació del **mal gust** i de la vulgaritat popular- sigui una sensibilitat molt estesa

en la generació jove només vol dir que aquesta reclama un dret inalienable: el de viure plenament les contradiccions del seu temps, les quals poden fer d'un sarcasme la condició de la seva veritat" (*ibid.*).

Pero donde expone con detenimiento la nueva promoción literaria surgida por el nacimiento de la sensibilidad *camp*,[40] es en su polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles*, aparecida en 1970. Sus intenciones quedan claras desde sus primeras palabras: "Dedicado en los últimos años al estudio de algunos aspectos de la poesía en lengua catalana, al volver a ocuparme de la castellana se me ha hecho evidente la aparición, en el entretiempo, de un grupo generacional de jóvenes poetas que han aportado algunas novedades y he sentido la curiosidad de averiguar y ordenar, en la medida de lo posible, *los supuestos en los que han basado su tentativa y los objetivos que se han propuesto*" (1970a:11).[41] Queda patente, pues, su interés por descubrir quiénes forman el grupo, su herencia común y condicionamientos históricos y sus objetivos a través de la utilización de un lenguaje similar.

Aunque el análisis de esta obra desde presupuestos generacionales lo haremos en el lugar que cronológicamente le corresponde en nuestro estudio (comienzo de lo que estimamos su tercera etapa) ya que, en gran medida, este cambio generacional provoca la ruptura del antólogo con los postulados teóricos y críticos que hasta el momento venía manteniendo y la irrupción de otros nuevos en su manera de hacer, vamos a avanzar brevemente algunos aspectos que ahora nos interesan ya que también encuentran en este lugar una ubicación adecuada.

A lo largo de las páginas que configuran el prólogo van apareciendo los distintos rasgos que conforman el nuevo grupo generacional; y lo hace a la manera de Petersen, por lo que a veces nos resulta difícil secundar el cambio de posición teórica que vislumbramos. Por una parte, habla del anquilosamiento de la generación

---

[40]. Castellet, parafraseando a Susan Sontag, escribe: "el gusto *camp* -dice la papisa S.S.- es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar" (*apud* Castellet, 1970a:29).

[41]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

anterior en tanto que los jóvenes disienten radicalmente de sus postulados. Por otra, señala 1939 como año límite de nacimiento de los jóvenes poetas y los *mass media* como elementos formativos comunes. También alude a una serie de mitos (el Erotismo o el Sexo y la Revolución) y maestros (Eliot, Pound, Yeats, etc.) comunes y a ciertas características lingüísticas igualmente compartidas: libertad formal absoluta, lenguaje sarcástico y distanciador y escritura automática y artificiosa a través del empleo de técnicas de sincopación, elípticas, etc. y de elementos exóticos.

Tampoco debemos dejar de aludir en este momento a una interesante afirmación que nos ayuda a corroborar la amplitud que estábamos descubriendo en su concepto del hecho generacional: que los poetas antologados pertenecen cronológicamente a la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno conocido por "la revolución de los jóvenes", es decir, que no constituyen un grupo por sí solos sino que forman parte de una generación sin límites, desde un punto de vista geográfico, ya que se extiende por todo el planeta.

Igualmente confirma nuestras premisas la inclusión solamente de aquellos poetas que se proponen una tentativa de ruptura, obviando a otros muy estimables. El criterio fundamental para la constitución de una generación parece ser, obviamente, el cronológico y no el de una similaridad de posturas o de un lenguaje común con el que manifestarse históricamente, ya que descarta a "poetas de la misma generación" que se proponen tentativas diferentes. En efecto, su teoría generacional ha quedado reducida, como había apuntado el crítico algunos años antes (1963a), a un sencillo método para definir con más o menos exactitud límites cronológicos en la sucesión de promociones literarias y concepciones artísticas. Su valor, en tanto que factor dinámico de la historia, ha desaparecido. Quizá por ello haga explícito hincapié en que "el prólogo que precede a la antología propiamente dicha pretende estar desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo respecto a las que parecen ser nuevas tendencias de la joven poesía castellana y a su futuro. Nadie que las conozca puede dudar que mis experiencias anteriores de antólogo me obligan a moverme con cautela, cosa que confieso con toda la ironía posible" (*ibid.*, pp. 13-14). Pero, a pesar de todo, en su conciencia late un hondo sentimiento generacional que le hace sentirse fuertemente unido a los de su grupo, a los "del

medio siglo", con los que no rompe, no obstante su simpatía hacia los más jóvenes: "[...] si esta antología muestra una cierta simpatía por los poetas más jóvenes, *en nada modifica mi interés y afección hacia los poetas anteriores*: unos y otros reflejan distintos momentos históricos" (*ibid.* p. 14).[42] La *generación del medio siglo* siempre será la suya porque en ella se formó y luchó sin descanso por avivar la llama de la libertad y el progreso cultural desaparecidos en España en los años más rigurosos del régimen.

Diez años más tarde incide en las características comunes de los *novísimos* en los siguientes términos: "[...] en realidad no logran conformar unas ideas literarias propias, y yo creo que su voz característica es [...] el "antiespañolismo". Quiero decir, es una generación que está harta de España... que está harta de que sus mayores hablen de la guerra civil... que está harta de un cierto tipo de poesía patriótica de resistencia. Es una poesía que intenta buscar sus raíces [...] en lo que ha sido su formación, es decir esta cultura de los medios de comunicación de masa, o descaradamente intenta buscarla en el extranjero [...]. Y, naturalmente, aquí se produce lo que me parece que es el problema, o, [...] uno de los problemas de esta generación: [...] reniega de sus antepasados y entonces se agarra a cualquier tradición extranjera" (*apud* Mangini, 1987:243). Podemos apreciar un cambio de tono en su expresión muy significativo de esa imperecedera lucha entre generaciones que nunca se puede resolver debido a los distintos condicionamientos históricos. Este texto se suma a la autodefensa de los del medio siglo contra los contínuos y violentos ataques de los *novísimos* a una poesía que consideraban falta de sinceridad debido a su compromiso político y cultural.[43]

---

[42]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

[43]. Angel González -por poner un claro ejemplo de esa lucha entre generaciones- se pronuncia con disgusto sobre la obra de los "novísimos": "[...] esa poesía pretendidamente novísima puede ser definida, con tan buenos o mejores argumentos, como la última manifestación de la cultura del franquismo. Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista [...] sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo. [...] El irracionalismo, la gratuidad de muchas de sus teorías, el deslumbramiento ante "lo

En la "Introducción" a su antología *Narracions catalanes del segle XX* (1973a) continúa exponiendo la evolución de la narrativa catalana a través de la obra de nueve escritores siguiendo el ritmo generacional ya utilizado en otras antologías. Más o menos, este mismo método es el que emplea también en su "Panorama literario" sobre las novela española publicado en 1973 en el que dedica dos epígrafes -"Planteamientos iniciales de una generación" y "La nueva generación y la autonomía del discurso"- a la consideración grupal de diversos novelistas reincidiendo una vez más en las incompatibilidades entre su generación y la anterior.

Ya en el año 1975, con la posibilidad de conclusión que otorga una cierta perspectiva temporal, en una entrevista que le hace Josep M. Servià se manifiesta el crítico de manera muy explícita acerca del papel jugado por su generación y de la tajante oposición con el grupo anterior: "Soy de una generación que en su momento desarrolló un papel de cierta importancia. Quizá su obra no sea considerable, pero le ha tocado jugar el papel de "generación-puente". Ha sido una generación que se ha preocupado por conservar unos valores antiguos, pero que a diferencia de la "generación de la guerra" se ha preocupado también de abrir caminos nuevos, en medio de las mayores dificultades. La generación de la guerra se ha limitado, en general, si bien honrosamente, al mantenimiento de los valores antiguos y a la conservación del *foc sagrat*" (*apud* Servià, 1975:212). De estas palabras podemos extraer una consideración del trabajo común como ya acabado: sus aportaciones individuales posteriores, como las del resto de sus compañeros generacionales, ya no tendrán la misma importancia en tanto que no están insertas en una corriente de lucha común. La verdadera repercusión de un grupo generacional sólo tiene lugar durante el período de "vigencia" histórica que le

---

moderno", la desrealización, la mitificación del lujo, la consideración del arte como experimento perpetuo, la insistencia en los aspectos técnicos de la escritura, cierto innegable triunfalismo, las fijaciones elitistas y aristocratizantes, son (entre otras más positivas) rasgos caracterizadores de esa última poesía, rasgos que deben ser interpretados no como una "contestación", sino como un fiel eco de la España de López-Rodó, de los tecnócratas del Opus, del monseñor que quiso ser marqués, del optimismo oficial basado en falsas estadísticas" (*apud* Mangini, 1987:242).

corresponde hasta la aparición de un nuevo grupo: "la generación que hoy cuenta intelectualmente" hubiera dicho muchos años antes.[44] En este sentido podríamos decir que las aportaciones más "beligerantes" dialécticamente de nuestro crítico finalizaron años atrás.

Las razones biológicas o generacionales son, en fin, las que determinan todas las actitudes del individuo y las que lo conforman. En este sentido dice Castellet que "Per raons generacionals [...] jo m'he vist obligat a tenir una visió molt més compromesa de l'intel·lectual i, alhora, molt modesta" (en Rubert de Ventós, 1987:94). Es la época la que marca o determina. Coherencia total, pues, en lo que a este aspecto se refiere, en su pensamiento teórico-crítico caracterizado por la consideración de la radical historicidad de la obra literaria como producto de una sociedad y una época determinadas.

Conviene señalar, aunque sea de pasada ya que en ella no aparece ninguna idea nueva sobre el objeto en cuestión, la aparición en Alemania[45] en 1984 de una antología cuyo prólogo fue encargado a Castellet y a Gimferrer, titulada *Generation von 27. Gedichte*. Los autores catalanes se limitan a exponer algunos rasgos de los poetas del 27 haciendo especial hincapié en las herencias y lenguaje comunes y en el contexto socio-político y cultural en el que desarrollaron su actividad.[46]

Todas estas actitudes quedan claramente entendidas si atendemos a una definición que el crítico da de sí mismo: "Fill de l'època" (en Castellanos, 1973:16) dice al hablar de sus ideas críticas. Aquí radica la unidad de su labor profesional durante más de cincuenta años y la base de toda su teoría generacional que hemos intentado mostrar.

Gran parte de la consideración sistemática de la historia de Castellet tiene sus

---

[44]. En Lorenzo Gomis (1954).

[45]. No existe, que sepamos, traducción al español ni al catalán.

[46]. Según nos comenta Casteilet en una entrevista fechada el 10 de marzo de 1997, este prólogo carece de la más mínima importancia en cuanto a cuestiones teórico-críticas y responde únicamente a la solicitud del mismo por parte de la editorial alemana.

raíces -como dijimos al principio- en la teoría generacional orteguiana. Según el filósofo español, "Se vive siempre en una circunstancia única e ineludible. Ella es quien nos marca con un ideal perfil lo que hay que hacer" [declaración registrada en disco el 30 de junio de 1932 y recogida después en Ortega, 1971:72]. En esta teoría encuentra sentido la importancia concedida por el crítico a las razones biológicas y generacionales de las que hablábamos antes. Para el mismo Ortega, "[...] *la idea es una acción* que el hombre realiza en vista de una determinada circunstancia y con una precisa finalidad. Si al querer entender una idea prescindimos de la circunstacia que la provoca y del designio que la ha inspirado, tendremos de ella sólo un perfil vago y abstracto. [...] Pero la idea no tiene su auténtico contenido, su propio y preciso "sentido", sino cumpliendo el papel activo o función para que fue pensada y ese papel o función es lo que tiene de acción frente a una circunstancia. No hay, pues, "ideas eternas". Toda idea está adscrita irremediablemente a la situación o circunstancia frente a la cual representa su activo papel y ejerce su función. [...] todas las vidas humanas contienen elementos de situación, esquemas abstractos de circunstacias que son comunes. Y lo que llamamos una época es ya una especial comunidad u homogeneidad de situaciones. Por ello las ideas en ella ideadas muestran mayor afinidad entre sí que entre ellas y las de otra edad" (1971:95-96). Aquí radica la esencial historicidad de la obra literaria y la sistematización histórica castelletianas.

Pero donde mejor articula Ortega sus ideas básicas acerca de las generaciones es en las primeras páginas de *El tema de nuestro tiempo* (1923). Del primer capítulo -"La idea de las generaciones"- podemos extraer la siguiente necesaria cita para comprender las posiciones de Castellet: "Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos. [...] los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos

caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. [...] cada generación representa una cierta actitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada. [...] las generaciones nacen unas de otras, de suerte que la nueva se encuentra ya con las formas que a la existencia ha dado la anterior. Para cada generación, vivir es, pues, una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido -ideas, valoraciones, instituciones, etc.- por la antecedente; la otra, dejar fluir su propia espontaneidad. Su actitud no puede ser la misma ante lo propio que ante lo recibido" (1923:19-23). Y en el segundo capítulo -"La previsión del futuro"- sostiene que "[...] cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión" (*ibid.*, p. 27). En estas citas encontramos perfectamente resumidos casi todos los factores en los que Castellet basa su teoría del hecho generacional, desde una cierta afinidad de caracteres y una herencia común hasta la lucha contra la generación anterior en que tanto ha insistido. Sus fuentes teóricas van quedando, pues, claramente definidas.

No nos cabe duda -como decimos- de que el crítico toma estas consideraciones de Petersen, de la teoría orteguiana y de la apología que de ella hace Julián Marías. Ahora bien, por otro lado, parece que desoye ciertos planteamientos de este último en torno a la consideración global de las generaciones. Según Marías se suele olvidar "[...] que la vida es múltiple, pero que esa multiplicidad de dimensiones suyas no altera el hecho decisivo de que es una unidad total. Por esto, no se va a ninguna parte intentando hacer una teoría de las generaciones en política, arte o literatura; las generaciones afectan a la vida en su totalidad; se pueden acotar, ciertamente, estos campos de la realidad, pero a condición de tener plena conciencia de que son abstractos y no reales. Las generaciones, como se sabe desde Stuart Mill y se ha olvidado cien veces, proceden de la sociedad entera y no de una sociedad abstracta" (1949:102). Por consiguiente, Petersen, al ir a "pequeñas cuestiones *intraliterarias*" y concentrarse en el concepto irreal de "generación literaria", "esteriliza todo su esfuerzo" y aleja a cuantos lo han seguido de la comprensión de las generaciones: "[...] hemos visto -continúa Marías- lo deleznable e insuficiente que es la doctrina de Petersen, más aún, cómo el concepto mismo de "generación literaria" es infecundo y, a lo sumo, tendría el valor

de una ejemplificación o particularización abstracta de la generación histórica en su plenitud" (*ibid.*, p. 137).[47] Haciendo caso omiso de estos planteamientos nuestro crítico *da vida* a las dos generaciones literarias que más le han afectado: la "del medio siglo" por ser la suya y la de los "novísimos" por ser precisamente la que pretende romper con los planteamientos, tan insistente y beligerantemente expuestos, de su promoción literaria.

Conviene a este respecto distinguir someramente los principales sentidos del término "generación". Para ello acudimos a la oportuna diferenciación que ya en 1953 hizo Juan Ferrater en *Laye* en un artículo significativamente titulado "De generaciones y de cuentas, y de una esperanza": "En *primer* lugar, la generación en sentido orteguiano, como unidad cualitativa histórico-dinámica perfectamente aislable frente a las demás contemporáneas. La noción de generación en este sentido tiende a extenderse a todo el cuerpo social, en sentido horizontal y vertical (clases y estamentos), y en ella cabe la cuenta, siempre sujeta a corrección, *per quindecim annos*. En *segundo* lugar, la generación en sentido estricto o "grupo generacional": escuela literaria, artística, filosófica, etc., definida por la peculiar unidad de ideología, talante o actitud en el orden de que se trate, qu xiste entre sus miembros. Este es, en general, el sentido en que usó el término Dilthey, y que ha recogido Petersen. En *tercer* lugar, la generación en sentido apocalíptico, o "generación de crisis". En ella un grupo de gentes que no necesitan ser coetáneos, impone ante la situación crítica y con el propósito de resolverla, su punto de vista parcial, excluyendo todo otro punto de vista, como efecto de la asunción violenta que pretende llevar a cabo de la responsabilidad social total. Este es cabalmente el sentido en que toma el concepto de generación Pedro Laín, en la medida que se atiene a la afirmación de José Antonio Primo de Rivera que encabeza su estudio "Las generaciones en la historia"" (1953:171).

La cita es larga pero creemos que conveniente para definir la teoría generacional de nuestro crítico. Si atendemos a estas consideraciones, podemos

---

[47]. Sobre el concepto de generación literaria, *vid.* Eduardo Mateo Gambarte (1996).

destacar los dos primeros sentidos que adquiere el término, otorgados por Ortega y Petersen respectivamente, y descartar de raíz el sentido que le concede Laín Entralgo en tanto que rechaza el principio de coetaneidad, fundamental para Castellet. De forma general, subyace en su consideración del concepto a lo largo de su obra ese carácter de "unidad cualitativa histórico-dinámica" sujeta a un período de quince años que propone Ortega. De ahí, por ejemplo, la importancia concedida a la noción de herencia y a la propia espontaneidad de cada generación que corroboran su fe inquebrantable en la mecánica ascendente de la historia a la que anteriormente hacíamos referencia.

Pero donde muestra de manera sensible el concepto es en el estudio de las "generaciones literarias" a las que define fundamentalmente por la "unidad de ideología, talante o actitud" entre sus miembros. En este sentido, la teoría de Petersen resulta relevante en su pensamiento. Ferrater subraya al efecto unas observaciones de Aranguren que tienden a "señalar el error en que caen a menudo quienes la usan [noción de generación] y que consiste en proponer determinados supuestos como definitorios de tal o cual generación concreta -casi siempre la propia- para señalar a partir de estos rasgos comunes determinados objetivos a la acción, práctica o intelectual, de quienes se suponen miembros de ella" (*ibid.*). En este sentido cabe recordar la formación de su generación en torno a las ideas estéticas del realismo histórico y la de los *novísimos* alrededor de su protagonismo en el fenómeno conocido por "la revolución de los jóvenes" y la preponderancia otorgada a los medios de comunicación de masas.

Efectuadas estas consideraciones, conviene hacer la salvedad de que, aunque podría hacerse con carácter complementario una crítica de la teoría generacional conforme al marco de conocimientos que nos proporciona la teoría de la literatura actual, lo que para el lector de este trabajo académico supondría llover sobre mojado, preferimos dejar el capítulo en este punto final para no excedernos de los límites castelletianos ni del análisis del funcionamiento de su discurso crítico.

CAPITULO III. ORTEGA COMO MITO GENERACIONAL

"Se vive siempre en una circunstancia única e ineludible. Ella es quien nos marca con un ideal perfil lo que hay que hacer"

Ortega, 1971:72.

El aislamiento en el que se vió sumida la cultura española durante los años 40 y 50 a causa de los desastres del conflicto bélico y, sobre todo, de la política dictatorial de cierre de las fronteras ideológicas y culturales produjo un profundo sentimiento de orfandad entre los jóvenes intelectuales que por aquellos años empezaban a despuntar a través de sus manifestaciones en las páginas de diversas publicaciones del régimen. Algunos de nuestros mejores ideólogos que actuaban en favor de la libertad murieron precisamente por la defensa de sus ideales y los más se vieron obligados a abandonar el país que les había visto nacer.[48] Quienes permanecieron dentro de nuestras fronteras pagaron el altísimo precio inicial de un silencio humillante. Esta nefasta situación obligó a muchos jóvenes, en su tal vez ingenua búsqueda de fuertes pilares ideológicos en los que apoyarse para su posterior afirmación como escritores en esa sociedad tan maltratada, a acudir a los maestros ya consagrados antes de la guerra cuyas teorías gozaran aún de cierta vigencia y pudieran, por tanto, ser aplicadas al momento histórico que estaban viviendo. En este sentido despuntaron las filosofías fenomenológica y

---

[48]. José Luis Abellán hace un interesante recuento de los intelectuales que fueron al exilio en (1967) y, posteriormente, lo resume en (1971). También hay otros estudios interesantes al respecto, como el de Germán Gullón, "El ensayo y la crítica", en: J.L. Abellán (ed.), *El exilio español de 1939. IV: Cultura y literatura*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 247-286.

existencialista, como modelos importados, y las percepciones unamunianas y, sobre todo, orteguianas, como notables paradigmas nacionales.

Además de las influencias existencilistas, que analizaremos después, J.M. Castellet, junto con sus amigos colaboradores de *Laye* a los que se sentía estrechamente unido por una serie de comportamientos comunes, acude al magisterio de Ortega (ya un tanto anquilosado) para hacer cara a la denostada situación del país. Como afirma Laureano Bonet en referencia a ese círculo de amistad, "en Ortega nuestra gente vio -en cierto modo, repito, *se inventó*- una figura ejemplar, una imagen crítica, con la que madurar generacionalmente y, a la vez, recabar fuerzas para enfrentarse con el tan marchito panorama cultural, político, de la época" (1988a:78).

Es precisamente en las páginas de *Laye* donde empezamos a rastrear algunas huellas del magisterio orteguiano en el pensamiento de nuestro joven crítico. No en vano Ortega es, según Bonet, "el verdadero mascarón de proa ideológico [...] del grupo *Laye* [...] cuya imagen alcanza "una vigorosa consistencia *ejemplarizante* para los redactores de la revista. Más aún, es el mito por excelencia, el gran "totem" [...] al que se debe, ante todo, rendir culto" (*ibid.*, pp. 76-77).

En "¿Universidad formativa?", aparecido a mediados de 1950, hace de una máxima orteguiana extraída de *Misión de la Universidad*, libro escrito con "extraordinaria clarividencia", lo que considera que debería ser el lema de toda la juventud universitaria de su tiempo. Castellet extrae como idea central de ese ensayo el hecho de que "Nuestro tiempo exige en todos los órdenes de la vida espiritual un constante esfuerzo de autenticidad" (1950d:4), a raíz de lo cual concluye que "Ser auténtico o morir, podría ser nuestro lema" (*ibid.*). Guiado por ese lema denuncia sin tapujos que "la Universidad actual lleva el lastre de una total inautenticidad" (*ibid.*). La adecuación a esa necesaria *autenticidad* es la que marca el ritmo evolutivo en todos los órdenes de la vida; es la que en literatura, por ejemplo, conduce a Cela a una revolución novelística. En palabras del crítico en una reseña aparecida bastantes meses después que titula "*La colmena* (Notas con estrambote), "A Cela, la incorporación de la cultura española, de la mano de Ortega y su generación, a la cultura europea, el hecho de vivir con autenticidad su tiempo

-el nuestro-, le exigen la corrección técnica, formal, que conllevan varios años de trascendental revolución de la novela" (1952b:56).

Al año siguiente, en "Unas cuantas novelas" publicado en el número 13 de la revista, intenta defender la cultura española, tan desincronizada con respecto a otras culturas coetáneas, aludiendo al "avance" realizado en filosofía por Ortega, que "ha sido lo suficientemente importante para evitarnos ridículos del tipo que en otro tiempo corrieron nuestros krausistas abuelos" (1951b:55).

En ese mismo número publica una reseña de *Ortega y tres antípodas* (1950), un "libro importante" de Julián Marías que "[...] representa la primera reacción pública objetiva contra el estado de falsedad y anquilosamiento intelectual en que hemos vivido durante los últimos años" (1951c:60), con el objeto de defender junto a su autor la categoría intelectual del pensador madrileño, frente a los recientes ataques de una serie de sacerdotes jesuitas que han perdido el sentido de la función intelectual a causa de la descomposición de los cuerpos sociales.

Esa misma actitud de defensa orteguiana se deja ver también en alguna otra reseña. En la recención crítica de *L'aventure intellectuelle du XXe. siècle* (1950) de R.M. Albérès, resalta "el interés de una valoración [por parte de Albérès] no común de nuestra literatura, de nuestra aportación al pensamiento occidental" (1951d:68), por la concesión al pensamiento de Unamuno y de Ortega, "pensadores tan dentro de la línea de evolución histórica del pensamiento europeo" (*ibid.*) de la misma categoría intelectual de Bergson, Claudel, Huxley, Laurence o Camus, a pesar de la actitud vilipendiosa de la que suelen ser objeto.

Significativamente, desde las páginas de esta misma revista, en "Notas sobre la situación actual del escritor en España" (1952h), aparecidas en el tercer trimestre de 1952, se queja de una actitud maniquea en el panorama cultural español que hace que se rechace a una serie de autores entre los que está Ortega (además de Nietzsche, Sartre y Unamuno) por "malos, tontos y feos", mientras pondera un interés hacia las figuras de Maritain, Claudel, Balmes y Menéndez Pelayo por "buenos, listos y guapos".

En su importante artículo sobre "El tiempo del lector" (1953f), publicado en el penúltimo número de *Laye*, correspondiente a los meses de abril-junio de 1953,

aparecen ya sintetizadas las principales influencias orteguianas que marcarán cuatro años después *La hora del lector*. Encuentra en las *Ideas sobre la novela* de Ortega (1925) las raíces de la consideración del doble tipo de intervención del lector en la obra (desligado de la labor creadora del autor y participando con él en la creación de la obra) que él intenta exponer en esas páginas y, posteriormente, en su citado libro. Igualmente, extrae de la teoría de la contemplación artística acuñada por el filósofo en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950) el planteamiento de la riqueza de significados que adquiere una obra de arte por la acción propia del lector o espectador, rechazando, así, toda consideración de la obra artística como producto osificado.[49]

Sobre la influencia que recibe de la teoría generacional orteguiana se manifiesta en un artículo publicado en *Correo Literario* a finales de 1954, en el que intenta trazar el panorama literario de los jóvenes de su generación.[50] No nos detenemos en él ya que acerca de las huellas orteguianas en este sentido nos manifestamos con detenimiento en el capítulo dedicado a las consideraciones generacionales del crítico.

Pero donde el mismo Castellet pondera quizás con mayor entusiasmo la influencia de Ortega es en el artículo que escribe con motivo de su muerte en *Insula* en 1955. Es la primera vez que se encuentra con la difícil coyuntura de escribir unas líneas con motivo de la muerte de "un gran hombre". Sus líneas no pueden ser "tranquilas, objetivas, sobrias" como desde cierto egoísmo manifiesto le hubiese gustado que fueran si de otra persona se tratara, "Pero no ha sido así. El muerto ha sido José Ortega y Gasset, *y algo se ha roto en mí...*" (1955ac:7).[51] Según el crítico, él y los de su generación encontraron en sus *Obras Completas* "un curso entero de humanidades. [...] un método filosófico, unas normas de conciencia, una psicología

---

[49]. En *Papeles sobre Velázquez y Goya* afirma Ortega que "[...] ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de reviviscencia" (Ortega, 1950:31).

[50]. *Vid.* Castellet (1954ad).

[51]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

nacional, una sociología fundada en unas nociones, básicas, ignoradas hasta entonces en el país" (*ibid.*). Y continúa el crítico con unas palabras que ponen en su justo lugar la significación de Ortega en sus vidas: "Un maestro no se limita a transmitir su saber, sino que incita, desvela, remueve, profundiza en el espíritu de sus discípulos hasta llegar a establecer en ellos una nueva dimensión del hombre: la cultural. Y esto es lo que ha conseguido Ortega en quienes desde nuestra adolescencia hemos conocido sus libros y, a través de ellos, hemos ido surcando nuestro espíritu y sembrando en él esas especies preciosas... en una palabra, el sentido de la responsabilidad personal para con nosotros mismos, para con la sociedad, para con la historia" (*ibid.*). A raíz de su muerte Castellet manifiesta que se encuentra "[...] sumergido en toda la inseguridad y en toda la desesperación que sentimos cuando muere un ser querido" (*ibid.*) y que "su obra sigue viva entre nosotros" (*ibid.*).

Debemos destacar también que el único acto público que se celebra en Barcelona dedicado a la memoria de Ortega tras su muerte es el homenaje tributado en la sede del Instituto de Estudios Hispánicos por el Seminario "Juan Boscán" que dirige Castellet. Según una crónica aparecida en *Destino*, la sala de actos del Seminario se llenó "a rebosar" y el acto estuvo presidido por una profunda "emotividad y respeto" (Silente, 1955:35).[52]

Buena muestra de esa persistencia viva de su pensamiento del que hablábamos es *La hora del lector*, ya que en él están latentes buena parte de las consideraciones orteguianas sobre el arte, en general, y sobre la novela, en

---

[52]. En dicha reseña podemos leer también que "Todos esperábamos algunos actos públicos, que bien podían tener por escaño desde el aula universitaria a la más modesta tribuna de una entidad cultural. Fue en vano. Tan sólo el Seminario de Literatura "Juan Boscán" estuvo a la altura de las circunstancias y organizó una sesión en la que fueron leídos varios de los más significativos textos de Ortega y Gasset, y en la que José María Castellet, director del Seminario, pronunció unas frases de ofrecimiento. [...]. Barcelona, como el resto de España, debe mucho, en lo intelectual, a Ortega y Gasset. Pero, por lo visto, sólo el Seminario "Juan Boscán" intentó mitigar la deuda con un acto que suponga público agradecimiento" (Silente, 1955:35).

particular. Ya en la misma justificación del trabajo utiliza unas palabras del pensador madrileño ("la claridad es la cortesía del filósofo" (*apud* Castellet, 1957a:11)) para justificarse ante los lectores en caso de que las páginas que siguen no sean todo lo claras que él hubiese deseado. Una vez metido en faena acude igualmente a afirmaciones suyas en *Ideas sobre la novela* ("de narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo" (*ibid.*, p.34)) para corroborar el proceso de objetivación de la novela que nuestro crítico intenta mostrar paralelamente al de la progresiva desaparición del autor; es la *nueva objetividad* del arte que Ortega apuntaba de algún modo al hablar del fenómeno de la "deshumanización del arte".

De un breve texto orteguiano inserto igualmente en *Ideas sobre la novela* (1925) deduce el crítico que ya por esa fecha estaba en ciernes la consideración del doble tipo de intervención del lector en la obra que ahora él intenta demostrar.[53] Decía el filósofo, "Si en una novela leo: "Pedro era atrabiliario", es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario: que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario" (Ortega, 1925:22). Para Castellet, la primera forma de intervención tiene lugar cuando el lector se encuentra desligado completamente de la labor creadora del autor, lo que corresponde a la concepción decimonónica de la novela en la que el autor "guarda las distancias" mientras el lector reconstruye la novela sobre conceptos (es "la atrabilis de Pedro" a la que se refería Ortega) y no sobre hechos. El segundo tipo de intervención tiene lugar cuando el lector participa activamente, junto con el autor, en la creación de la obra literaria, interpretando y asimilando los hechos que éste le propone. Según decía Ortega en las mismas páginas, "Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas, y que se evite referírnosla. Toda

---

[53]. No es éste, sin embargo, el único texto al que alude Castellet como expositivo de la doble vertiente creativa de la obra de arte en general. Presenta, además, otros ensayos de J.-P. Sartre, Roman Ingarden y Claude-Edmonde Magny como sugestivos acerca de esa materia referida a la creación de la novela.

referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes" (*ibid.*, pp. 20-21); le correspondería, por consiguiente, al lector la labor de definir cerrando, así, el doble ciclo creador que, para nuestro crítico, exige la novela: "autor-obra (acto de escribir) y lector-obra (acto de leer)" (1957a:49).

Sin embargo, la influencia orteguiana, a excepción de sus teorías generacionales, se va limando poco a poco en favor de otras figuras le que van sirviendo más para sus intereses inmediatos. En la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* minimiza las teorías orteguianas para poner de relieve el talante intelectual de un autor, Antonio Machado, al que utiliza como maestro para aglutinar generacionalmente a los jóvenes poetas que intenta promocionar, como claro exponente de la poesía realista que por esos años acapara todas las atenciones de nuestro crítico. En este sentido es muy significativa una cita que incluye de Luis Cernuda, a la que se suma sin reparos. Dice así el poeta del 27: "Machado, que tenía astucia avizora, nos dejó en sus comentarios en prosa bastante que meditar acerca de temas variados (...). En dichas notas hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretende diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro" (*apud* Castellet, 1960a:56). E igualmente parece aplaudir el "viento nuevo" que soplaba en la vida intelectual en torno a 1931, año de la proclamación de la Segunda República española, según el cual "A despecho de las teorías sobre la deshumanización del arte, de Ortega y Gasset, en plena vigencia, aparecen los primeros síntomas de una evolución hacia una concepción de la literatura y el arte en la que el contenido aparece valorizado de nuevo, día a día, [...]" (1960a:49).

Sí se sirve, sin embargo, a través de Celaya, del concepto de *razón narrativa* orteguiano para intentar reflejar un cierto retorno a la poesía épica por parte no sólo de aquellos poetas que se sienten obligados a denunciar un mundo injusto para esclarecer así su actitud social, sino también de los que priman los valores trascendentes del quehacer humano. Castellet, en su intento divulgador de esa nueva

concepción poética pone como modelo *Tranquilamente hablando*, de Gabriel Celaya (1947), y encuentra en dos versos

No quisiera hacer versos;
quisiera solamente contar lo que me pasa...

el fundamento de la concepción poética celayana. Seguidamente explica dicho concepto del filósofo madrileño sirviéndose de las palabras con las que el poeta vasco intentaba esclarecer la significación de ese replanteamiento épico de la poesía: "En lugar -dice Celaya- de recrearnos en el misterio, tratemos de domarlo como se han domado otras fuerzas irracionales y para ello demos lo que Ortega hubiera llamado nuestra *razón narrativa*. Contemos por qué hacemos lo que hacemos, qué aprendimos, qué pretendemos. Al hacerlo nos sentiremos inmersos en una corriente. [...] Una necesidad interior, y por eso brutalmente inobjetable, me movía a escribir y pronunciarme como lo hacía [...]" (*apud* Castellet, 1960a:73-74).

El concepto de *razón narrativa*, de ahora en adelante sólo aplicado a Josep Pla, es prácticamente el único rastro orteguiano que aparece en la obra de Castellet desde principios de los años 60, a excepción -repetimos- de su teoría de sistematización histórica. Es curioso en este sentido que el crítico nunca atribuye directamente la autoría del concepto a Ortega. En su artículo sobre "*La vida amarga*" (1973b) del escritor catalán, habla de "la *raó narrativa* bàsica de tota l'obra de Pla" (1975a:130) e insiste en que "aquesta "raó narrativa" és el fonament de l'escriptura planiana" (*ibid.*, p. 131). Pero es en *Josep Pla o la razón narrativa* donde dedica varias páginas a este asunto, concretamente en la "Conclusión", que titula "La vida cotidiana o la "razón narrativa", y lo convierte en el eje alrededor del cual estructura la obra. A través de la obra de Pla vuelve a interpretar el concepto entendiéndolo "[...] como una dimensión existencial a tenor de la cual el *hecho de narrar equivaldría al de vivir*" (1978a:232): "Nos hallamos -afirma- ante un caso poco frecuente pero tampoco único de "narrador" que hace de la escritura ininterrumpida su razón de ser, su compromiso vital. No importan tanto las modalidades de la escritura en cuestión como el hecho mismo del desafío narrativo, esa afluencia constante que denota la identificación absoluta del hombre con el sentido profundo de la obra. El hombre se ha convertido en la obra [...]: la "razón

vital" del hombre se ha convertido en la "razón narrativa" de la obra" (*ibid.*, pp. 231-232).

A pesar de todas estas influencias que hemos ido analizando, Castellet habla posteriormente en su importante artículo "Tiempo de destrucción para la literatura española" (1968c), publicado en la revista mexicana *Siempre* en 1968 y recogido años más tarde en *Literatura, ideología y política* (1976a), de una "inoperancia formativa", tanto política como cultural, por parte del pensador madrileño ya en los primeros años de la postguerra, debido al "anacronismo" en que había caído, junto con Unamuno, tras el viraje hacia la izquierda que se produce en el mundo al término de la Segunda Guerra Mundial. Sin menospreciar el considerable valor de sus obras desde el punto de vista literario, señala distintas razones del fracasado magisterio de esos pensadores, entre las que destaca sus planteamientos idealistas, su conservadurismo y sus errores políticos. Podemos deducir de estas palabras un intento manifiesto por parte del crítico de saldar definitivamente su deuda con Ortega. En realidad, su actitud desde finales de los años 50 así lo corrobora.[54]

En síntesis, el pensamiento de Ortega y Gasset ha servido a Castellet en el terreno de la reflexión literaria para definir un doble tipo de intervención del lector en la obra y defender, consiguientemente, su consideración del papel creador del lector y para obtener un método de sistematización histórica. Y, desde un punto de vista más amplio, para madurar generacionalmente y poder enfrentarse, así, al tan marchito panorama cultural del país, y para adquirir un profundo sentido de la responsabilidad personal no sólo para consigo mismo, sino también para con la sociedad y la historia, y poder encontar, en suma, lo que podríamos considerar como el lema de su vida: vivir con "autenticidad" su tiempo.

---

[54]. La crítica ha ponderado la influencia orteguiana en la obre de J.M. Castellet. En este sentido, *vid.*: Bonet (1979), (1983a) y (1994); Broch (1977); Cano (1957) y Valverdu (1965), entre otros.

CAPITULO IV. LA DEUDA EXISTENCIALISTA: SARTRE COMO CONSTANTE.

"Il ne s'agit pas de choisir son époque, mais de se choisir en elle"
Sartre, 1950:206[55]

J.M. Castellet, "Fill de l'època" como posteriormente se definiría (en Castellanos, 1973:15) y ávido de conocimiento de las principales corrientes ideológicas y literarias que se estaban desarrollando en Europa[56] y en Norteamérica fundamentalmente, también se acerca, como otros escritores españoles del momento,[57] a las nuevas teorías existencialistas que se habían divulgado en Alemania, primero, y más tarde y sobre todo en Francia durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta.

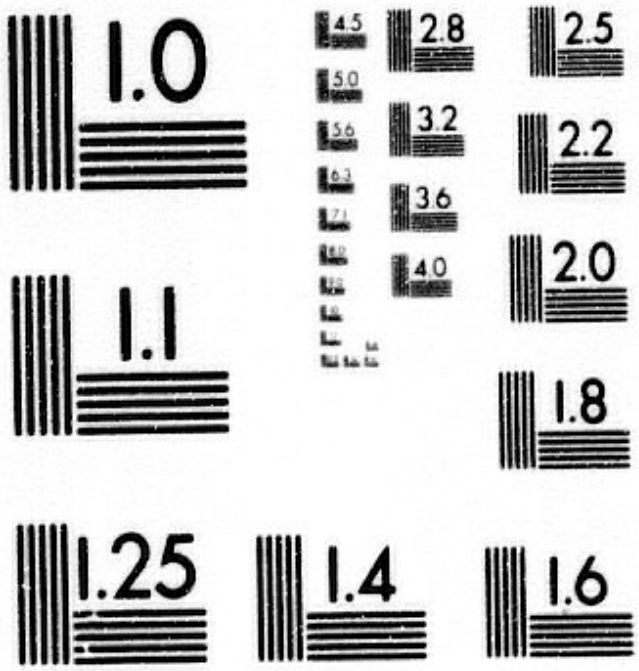
Comienza sus lecturas existencialistas, de la mano de Sartre fundamentalmente, a finales de la década de los cuarenta y sobre todo en el año 1950, durante los meses que permanece aislado en el sanatorio antituberculoso, dedicado por entero a la lectura. Ahí es donde descubre uno de los libros que más le han influido en su periplo teórico-crítico, *¿Qué es la literatura?*, de Jean-Paul Sartre (1948): "Jo tenia, aleshores, vint-i-quatre anys. Cap llibre de teoria literària no m'havia colpit com aquest. Vaig esdevenir, de la nit al dia, un sartrià convençut. El que Sartre deia en aquest llibre corresponia exactament al que em convenia de

---

[55]. Cita empleada por Castellet en: (*Serra d'Or*, 1962b:22).

[56]. Sobre la influencia existencialista en Castellet, se puede ver el epígrafe que le dedica F.Xavier VALL en su tesis doctoral (1990:342-354).

[57]. Otra adscripción significativa es la de Gabriel Celaya, señalada por Antonio Chicharro (1990).



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

CAPITULO IV. LA DEUDA EXISTENCIALISTA: SARTRE COMO CONSTANTE.

"Il ne s'agit pas de choisir son époque, mais de se choisir en elle"
Sartre, 1950:206[55]

J.M. Castellet, "Fill de l'època" como posteriormente se definiría (en Castellanos, 1973:15) y ávido de conocimiento de las principales corrientes ideológicas y literarias que se estaban desarrollando en Europa[56] y en Norteamérica fundamentalmente, también se acerca, como otros escritores españoles del momento,[57] a las nuevas teorías existencialistas que se habían divulgado en Alemania, primero, y más tarde y sobre todo en Francia durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta.

Comienza sus lecturas existencialistas, de la mano de Sartre fundamentalmente, a finales de la década de los cuarenta y sobre todo en el año 1950, durante los meses que permanece aislado en el sanatorio antituberculoso, dedicado por entero a la lectura. Ahí es donde descubre uno de los libros que más le han influido en su periplo teórico-crítico, *¿Qué es la literatura?*, de Jean-Paul Sartre (1948): "Jo tenia, aleshores, vint-i-quatre anys. Cap llibre de teoria literària no m'havia colpit com aquest. Vaig esdevenir, de la nit al dia, un sartrià convençut. El que Sartre deia en aquest llibre corresponia exactament al que em convenia de

---

[55]. Cita empleada por Castellet en: (*Serra d'Or*, 1962b:22).

[56]. Sobre la influencia existencialista en Castellet, se puede ver el epígrafe que le dedica F.Xavier VALL en su tesis doctoral (1990:342-354).

[57]. Otra adscripción significativa es la de Gabriel Celaya, señalada por Antonio Chicharro (1990).

llegir a l'Espanya franquista d'aquells anys: em donava el que necessitava, sense saber-ho amb precisió. Era el que em calia per muntar la petita trinxera de la resistència personal" (1980a:68). Como apunta el crítico Alex Broch, este libro supone en realidad "[...] una influència més generacional que no individual" (1977:36).[58]

Desde la lectura de ese libro que le convierte en "un sartrià convençut", el crítico no ha dejado nunca de confesar su adscripción a las teorías del filósofo francés y la notable influencia que han ejercido en su actitud vital e intelectual. Así, en la *Guia de la literatura catalana contemporània* al cuidado de Jordi Castellanos y a la que antes nos hemos referido, afirma: "Fill de l'època, les primeres idees sobre la literatura amb les quals em vaig sentir còmode van ser les de Jean-Paul Sartre a *Situations II* ("Què es la literatura?"): la tasca de l'escriptor -segons Sartre- havia de consistir a revelar el món als altres, de tal manera que ningú no pogués ignorar-lo i, en conseqüència, proclamar-se innocent; d'altra banda, l'escriptor en suscitar la responsabilitat dels lectors havia de predicar amb l'exemple i, per tant, comprometre's. Al llarg de quinze anys -de 1950 a 1965, més o menys- els meus plantejaments enfront de l'obra literària van consistir a intentar desenvolupar i aprofundir ideològicament aquestes idees, de la mà de Sartre a la de Lukács, de la de Gramsci a la de Goldmann, tot prenent com exemples les literatures més pròximes" (en Castellanos, 1973:16).

Recientemente, en un artículo aparecido en un suplemento cultural de *La Vanguardia* en el que relata algunos detalles de su viaje a París a finales de 1953 con motivo de la beca que le concedió la Delegación Nacional de Educación en el que pretendía "[...] comprar todos los libros de Sartre que pudiera y seguir los

---

[58]. Carlos Barral también incide en esta idea de una influencia sartriana a nivel generacional. En un trabajo titulado "Una generación tan marcada por Sartre como por Juliette Greco afirma: "Mi historia como lector y discípulo, en ciertos aspectos y períodos, de Sartre, debe ser muy parecida a la de la mayoría de intelectuales catalanes de mi generación, no muy reprimidos por un catolicismo censor ni transitoriamente desorientados por la inmensa confusión sostenida po- el fascismo a lo largo de aquellos años. Es ciertamente muy parecida a la de mis más próximos compañeros de juventud en los oficios y curiosidades literarias" (Barral, 1981:10).

itinerarios del París sartriano" (1990a:2), que resultaron ser los "primeros libros" que devoró "en libertad", pondera aún más esta influencia, especialmente la del libro ya citado: "Cuando llegué a París -a finales de 1953, con una flamante beca para escritores jóvenes- yo era ya un sartriano convencido, a pesar de que mis lecturas de Sartre habían sido escasas a causa de la dificultad de encontrar en España sus libros y, aun, en las reboticas de unas pocas librerías progres. Uno se convierte a lo que está predispuesto. Yo había leído ya "Situations II" y, *¿qué mejor regalo para un joven literato antifranquista e izquierdoso que aquél volumen que ofrecía nada menos que la "Presentación de Temps modernes" y "¿Qué es la literatura?". Maná caído del cielo o cosquilleo intelectual venido de las llamas del averno: lo que ustedes quieran...*" (*ibid.*).[59] Y continúa diciendo: "Había, pues, que escoger, primero y comprometerse, luego, con la opción adoptada. Así fue de simple mi adscripción a un cierto sartrianismo al que fui fiel durante muchos años -una quincena, quizás- y del cual se encuentran algunas referencias en mis libros, especialmente, claro está, en *La hora del lector* (1957a)" (*ibid.*). Su adscripción al existencialismo sartriano no deja, pues, lugar a dudas.

El primer trabajo en el que expone algunas ideas acerca del existencialismo es su reseña de *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, publicada en 1949 en *Estilo*, que supone una cierta admiración hacia su autora, "el más adicto, el más original de los discípulos de Sartre" (1949c:8). Tras señalar la base existencialista de la teoría de la Beauvoir, fundamentada en el drama de la mujer en su condición de inferioridad, afirma que "Hace falta, pues, para liberar a la mujer "confinada en la inmanencia" abrirle las puertas de la Filosofía existencial. Que la mujer se ponga a existir *por sí* (pour soi)" (*ibid.*). El resultado lo expone citando a la autora: "el existente que es considerado como inesencial volverá a restablecer su soberanía". Estas palabras contienen de forma esquemática la base misma de toda la filosofía existencial francesa: en el hombre la *existencia* precede a la *esencia* por lo que sólo su libertad absoluta es la que determina la esencia y los valores existenciales. Para Castellet "[...] tanto las obras de Sartre -de indudable importancia filosófica- como

---

[59]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

esta obra de Mme. de Beauvoir -obra que puede resultar básica para una renovada visión de la mujer- deben ser tenidas muy en cuenta, especialmente por lo que tienen de desazón vital y por su modernidad" (*ibid.*, p. 9). El crítico manifiesta desde muy joven, por tanto, su deseo de subir al carro de la modernidad y del progreso histórico atendiendo a la existencia concreta del hombre en su contexto habitual.

Donde podemos encontrar muchas de esas huellas existencialistas -sartreanas, fundamentalmente- es en sus publicaciones aparecidas en *Laye* ya que las escribe en sus años de descubrimiento y de mayor acercamiento a esta corriente filosófica y sobre todo después de su lectura de *¿Qué es la literatura?*, cuya influencia impregna las páginas de gran parte de sus publicaciones tanto teóricas como críticas de la década de los 50.

En el artículo "Intelectual y político", publicado en el número 2 de *Laye* en 1950 como continuación al aparecido en el primer número "Política, sí. Política, no" (1950a), habla, en un intento de delimitación de esas dos figuras, de la concepción heideggeriana del Estado como "[...] una dación de ser a los existentes colectivos que son las agrupaciones humanas" (1950b:6) y concluye en que "Intelectual y político operan en planos distintos y su misión, en ámbitos diversos, es, sin embargo, del mismo tipo. Bucear en lo más profundo del individuo y aprehender su existencia aislada no tiene sentido si no se incorpora su trayectoria personal a la marcha histórica del mundo" (*ibid.*, p. 7).

En "Dos premios y dos momentos literarios", publicado en junio de 1950, reseña la novela ganadora del premio Goncourt en su edición de 1949, *Week-end a Zuydcoote* de Robert Merle, destacando su representatividad dentro de la novelística actual de su patria -Francia- por su "[...] preocupación ética y, aun metafísica por el hombre considerado como individuo" (1950c:7), tendencia que integra "el momento literario francés actual". Además, "cumple con las exigencias que parecen indispensables en la novela actual: un contenido vital sincero, unos personajes psicológicamente consecuentes [...]" (*ibid.*). También señala Castellet la dificultad que hay en un país como el nuestro "en el que -¿por qué especial exigencia temperamental?- estamos tan necesitados y apegados a verdades, sistemas y dogmas" (*ibid.*) para aceptar como consecuente una postura que como la de

Maillat, su personaje, "sólo es inquietud vital sin solución ni respuestas al problema o a las preguntas que plantea o sugiere" (*ibid.*), una postura en la que "existe el presente como realidad primaria exigente" (*ibid.*).

En otro artículo aparecido también en *Laye* a finales de ese mismo año, titulado significativamente "Un héroe de nuestro tiempo: Orestes", la teoría y terminología existencialistas aparecen por doquier. En él intenta definir el perfil del héroe novelesco de los años 40 que intenta precisar Sartre con el Orestes de *Les Mouches*: "Todos ellos huyen, huyen sin saber adónde, acosados por sus acciones, por sus ideas, por una herencia desgraciada. Pero los más, huyen sin saber por qué, perseguidos por un mundo hostil, absurdo, que les hace plantearse angustiadamente el enigma de su existencia, para seguir huyendo, después, acosados por su propia angustia. Ellos son nuestros héroes. Los héroes que nos presenta la literatura actual, la de la última década. Unos héroes sin heroísmo, sin "areté". Gente vulgar las más de las veces, con una sola cualidad [...]: la de ser humanos, violenta, descarnadamente humanos. Huyen arrastrados por un vértigo nuevo que no tiene expresión objetiva [...] porque es algo íntimo y personal, algo que sufre cada uno en sí mismo pero que a la vez es superior a nosotros y adopta el rostro trágico de un destino insoslayable, de una Fatalidad moderna que nos ha hecho aceptar la existencia del temor y el temblor y ha dado a la angustia pasaporte de libre paso por todos los terrenos literarios" (1950f:8). Para el crítico, este héroe es reflejo del hombre perseguido, acosado, quizá voluntariamente, en el que se ha convertido el hombre abandonado, sin Dios, de sus días. En cualquier caso observa que la literatura de los años 40 retrata con fidelidad ese aspecto de persecución gratuita del hombre. Señala primeramente unos tímidos antecedentes literarios de este héroe en Huxley, Gide, Morand, Morgan y Malraux, y, posteriormente, ya algo más definido, en la novela policíaca psicológica -Simenon y Graham Greene- y en Liam O'Flaherty. Pero quienes conforman plenamente el perfil del nuevo héroe son Kafka, Faulkner y el Camus de *L'étranger*. Sólo se detiene, sin embargo, en una breve lectura más o menos existencialista de este último y no de Sartre. Como vemos, en este artículo aparecen ya muchos de los temas propios de la filosofía existencial: la angustia, la decisión, el temor, el temblor, etc. Según Laureano Bonet, este artículo

"[...] es crucial para entender la fusión entre la narrativa policíaca y [...] esa conciencia crepuscular -tan típica de los últimos años 40- que llamamos existencialismo" (1994:299n).

Sobre la evidente influencia sartreana en "Las técnicas de la literatura sin autor" (1951a), así como en "El tiempo del lector" (1953f), aparecidos en *Laye*, así como en "Faulkner y el lector" (1953g), publicado en *Revista* a finales de 1953, hablaremos después al considerar su emplemática obra *La hora del lector* (1957a), ya que los dos primeros artículos fueron los que dieron pie a la elaboración del libro y, por consiguiente, sus ideas teóricas son idénticas, y el tercero pretende "ilustrar con el ejemplo insigne de W. Faulkner lo expuesto anteriormente por mí en "El tiempo del lector"" (1953g).

Al año siguiente, en 1951 y también desde las páginas de *Laye*, reseña la traducción española del libro de V.E. Frankl, *Psicoanálisis y existencialismo*, que considera un acierto por parte de Fondo de Cultura Económica, la editorial sudamericana que la edita, en tanto que "el libro es una buena introducción al análisis de la Existencia" (1951e:69) y es una obra que "resulta interesantísima en lo que tiene de nuevo, para nosotros, el conocimiento del análisis existencial" (*ibid.*); contribuye, además, a la difusión en nuestro país de las teorías del psicoanálisis existencial que intentan aportar una psicología de la totalidad personal y "contemplan al hombre en sus angustias espirituales, para poder ayudarle desde esa atalaya" (*ibid.*, p. 68), debido al desconocimiento en España de las aportaciones de Binswanger y de Jung, entre otros.

Con otra de la reseñas aparecidas ese mismo año, "Simenon para todos nosotros", quiere contribuir a "orientar al público lector" español hacia una novelística -la de Georges Simenon- caracterizada por "su importancia y su entronque con la temática filosófico-literaria de los últimos tiempos" (1951f:61) que no es otra sino la existencialista. Para ello, destaca el "espesor", el "misterioso efluvio humano" con que el escritor belga dota a sus personajes para darnos instantáneamente "el sentimiento del ser", e incide en el tema central de sus novelas: la conquista de sí mismo: "Los personajes simenonianos sienten, a veces, la necesidad de replegarse sobre sí mismos para hacer **balance** personal. Sus

preguntas son las que se hacen todos los hombres. Las sintetiza el "¿soy feliz?" de cada momento. Solo que las respuestas son muy particulares y dan al personaje simenoniano una profundidad que no tienen los otros hombres, porque esta pregunta significa solamente: "¿Estoy en mi sitio? ¿Es este el lugar que me corresponde y para el que estoy llamado?" Porque, para Simenon, la máxima falsedad, el impostor máximo es el que ocupa una situación cuya responsabilidad no puede arrostrar" (*ibid.*). Destaca igualmente otros temas existencialistas relevantes en su producción como el de la soledad -por su condición de abandonados- y la huida, que constituyen la razón de la existencia de sus personajes, a las que se ven abocados si no son capaces de comprender que el objeto único de sus vidas es el hallazgo de sí mismos.

En la reseña de *La noria*, de Luis Romero, aparecida en el número 19 de la misma revista, correspondiente a los meses de mayo-julio de 1952, reprocha a su autor el olvido de que "[...] en la vida hay *algos* tan importantes como la responsabilidad, la elección personal y la mala fe" (1952e:56), tan asiduos en la terminología existencialista.

El influjo del pensamiento sartreano expuesto en *¿Qué es la literatura?* permanece, pues, más o menos latente en todas estas primeras aportaciones juveniles a *Laye*, pero se hace especialmente evidente en su importante artículo "Notas sobre la situación actual del escritor en España" (1952h), aparecido en la revista barcelonesa el verano de ese mismo año. En la "Presentación de *Los tiempos modernos*", que abre el libro, el escritor francés afirma que "El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también" (Sartre, 1948:10). De ahí que en las páginas de su libro inserte también una "Situación del escritor [francés] en 1947". Ese mismo intento de ubicación y significación del escritor es, sin duda, el que mueve a Castellet a publicar ese artículo y otro que con el título de "Notas sobre la situación actual del escritor catalán" (1953e) publica unos meses más tarde en *Insula*. En ese artículo de *Laye* denuncia la existencia en el panorama intelectual español de dos grupos, el de los buenos y el de los malos, pero aún más la inclusión de Sartre -junto a Unamuno y Ortega- en el de los "malos, tontos y feos" sin importar mucho "el grado de

inteligencia respectivo ni el aporte hecho por cada uno de esos autores al acervo cultural de su patria o de la humanidad" (1952h); y denuncia, igualmente, la dificultad de encontrar en las librerías españolas ejemplares de, entre otros, el filósofo francés.

Pero las huellas sartreanas más relevantes en este artículo se centran en la consideración misma del fenómeno literario. Para nuestro crítico, como para Sartre, "Escribir es, pues, por una parte *revelar* la vida del hombre en el mundo, y por otra, *proponer* esta revelación como materia sobre la que el lector debe trabajar, recrear. Esto en lo que se refiere a la creación-novela, teatro, etc. Para el crítico, para el ensayista, escribir será hacer consciente ese modo de entender la literatura, situar las obras en el punto exacto que ocupan en relación a su tiempo, a la evolución de la cultura" (*ibid.*, p. 11). La literatura, pues, como revelación de la verdad cuya materia debe "recrear", crear conjuntamente, el lector.

Que el marchamo sartreano aparece en gran parte de sus publicaciones de los años 50 es algo que se deja entrever en la misma terminología empleada. Así, por ejemplo, en "Los escritores irresponsables" (1954f) y en "Los alguaciles, alguacilados" (1954h), publicados en *Revista*. En este último denuncia la irresponsabilidad de algún sector de la crítica literaria española que, incumpliendo su misión de alertar ante la proliferación de malos novelistas, se inhiben o colaboran con comentarios benévolos a su difusión. Sartre, en su influyente libro ya citado, habla también de que "el alguacil ha quedado alguacilado" o de que "el alguacil está alguacilado" al disertar sobre comportamientos semejantes en la literatura francesa.

También en *Revista*, por tanto, su teoría y su crítica padecen de una profunda preocupación existencial en cuanto al ámbito cultural se refiere. No otra cosa se desprende de su preocupación constante por la situación cultural y de su insistente discurso sobre la *responsabilidad* profesional del intelectual. En "Cuatro características de la novela norteamericana actual" (1954c), tras resaltar esas características coincidentes con las expuestas por Sartre y que serán las piedras angulares de *La hora del lector*, lo presenta como "uno de los primeros estudiosos de la novela norteamericana actual" y aboga por esa novelística que refleja una concepción del hombre no lejana a la que se desprende de las últimas corrientes de

la filosofía occidental.

Desde las páginas de esa misma revista hace una significativa reseña del premio Goncourt de ese mismo año, *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, en la que pondera la importacia de la obra por aparecer "[...] en el momento en que la popularidad del existencialismo y de su iniciador y principal divulgador está en declive" (1954ac:11). Sin embargo no teme por la vigencia de esta corriente filosófica sino que se alegra de que permanezcan solamente aquellos elementos del pensamiento sartriano que realmente merecen la pena: "Cuanto en el existencialismo literario hubo de moda, de esnobismo y de afán de estar "a la pàge" ha muerto, afortunadamente. Queda, eso sí, lo más serio, lo realmente auténtico del pensamiento de Sartre y de sus seguidores. Y queda un honesto afán de autocrítica, cuya mejor manifestación hasta el momento es esa novela, a la que merecidamente se ha concedido el que seguramente es el premio literario de más prestigio -si exceptuamos el "Nobel"- que existe en Europa" (*ibid.*).

Unos años más tarde, en 1957, en "De la objetividad al objeto. A propósito de las novelas de Alain Robbe-Grillet"[60], aparecido en *Papeles de Son Armadans*, parte del tratamiento que le dan al concepto de "objeto" las que considera las corrientes filosóficas más importantes del momento, el existencialismo y el marxismo. Habla, así, de la consideración heideggeriana de los objetos como útiles de trabajo, corroborada por Sartre y Merleau-Ponty, a los que cita.

Hemos visto que Castellet ya había expuesto en varios artículos, fundamentalmente en los aparecidos en *Laye*, las teorías sartrianas que se convertirían después en piedras angulares de *La hora del lector*. Efectivamente es en este libro donde todas ellas alcanzan su máxima expresión y donde las citas de *¿Qué es la literatura?* se suceden para exponer los ejes del libro: el análisis de las técnicas narrativas tradicionales y el alegato de una narración objetivista, el papel activo del lector en la obra y el compromiso. Primeramente Sartre le sirve para examinar las técnicas narrativas del siglo pasado relacionándolas con el espíritu de

---

[60]. Reproducido parcialmente en lengua catalana con el título de "Les primeres novel·les d'Alain, Robbe-Grillet" en (1975a:88-969).

análisis de la clase burguesa, lo que le lleva a unificar, por tanto, el declive de esas técnicas con la crisis del pensamiento burgués.[61] También utiliza literalmente las consideraciones sartreanas acerca del *monólogo interior* para su exposición de esta técnica que "entraña el abandono de la seguridad y del orden social-burgués, a los que sustituye por la inestabilidad y la soledad individuales" (1957a:33) con los que aparecen "la angustia y el miedo del hombre a solas"; son los años del estallido de las guerras más crueles de la historia cuyas "consecuencias en el espíritu y el cuerpo del hombre serán "el temor y el temblor"" (*ibid.*, p. 34). Podemos observar que los tópicos existencialistas se suceden por doquier. Como bien apunta Francesc Xavier Vall, Castellet recoge del escritor francés la consideración de esta técnica narrativa como intento "de llevar al extremo la hipótesis de una subjetividad primera y de pasar al realismo llevando el idealismo hasta lo absoluto", "[...] identificant la realitat amb la consciència, tancant-nos en una subjectivitat individual i reduint-ho tot a la percepció. Així, doncs, implícitament Sartre li serveix per defensar una tercera via, la que proposa Castellet: l'objectivisme" [1990:346]. A la hora de describir esas nuevas técnicas objetivas que defiende se sirve de los postulados expuestos por Claude-Edmonde Magny en *L'âge du roman américain* (1948), si bien utiliza ideas sartrianas para resaltar su importancia. Significativamente señala que "[...] en el campo filosófico, las *narraciones objetivas* [cuyo interés pondera insistentemente] están dentro del ámbito de las doctrinas existencialistas" (*ibid.*, p. 38). Curiosamente, después de determinar que esta técnica casi nunca se utiliza sola por las extraordinarias dificultades que implica su empleo llevado al límite, habla de *L'étranger*, del existencialista Camus, para ejemplificar el uso simultáneo de distintas técnicas -el *relato en primera persona* y el *monólogo interior*, en este caso- para conseguir "enfrentar el mundo psíquico de su protagonista y el mundo real que le rodea, en el planteamiento de un problema moral y metafísico en el que cada una de las dos técnicas sirve a cada uno de los dos mundos en conflicto" (*ibid.*,

---

[61]. Las páginas de *¿Qué es la literatura?* que Castellet reproduce en el apéndice son bastante significativas en este sentido.

p. 40).[62] En 1957 también subraya en otro artículo la importancia de la filosofía existencialista (Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty) en la nueva concepción de las cosas, de los objetos, cuyo fruto ha sido la teoría objetivista del arte.[63]

Cuando empieza a analizar la nueva concepción que implica una doble vertiente de la creación de la obra literaria, autor y lector como creadores conjuntos de la misma, nombra a Ortega, Ingarden, Magny y, especialmente, a Sartre como principales teóricos en los que se ha basado para su examen. De éste toma la consideración de que el autor presupone el compromiso del lector para llegar a un pacto comunicativo. Así, parafraseándolo escribe: "el acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como "objeto"; no habría más remedio que dejar la pluma y desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo diaiéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y el lector. Sólo hay arte por y para los demás" (*ibid.*, p. 49). El lector incurriría en "irresponsabilidad" y en "grave falta" en caso de no asumir la revelación del autor como tarea propia a realizar: "Negarse a ello será esterilizar lo que generosamente se le ha ofrecido" (*ibid.*, p. 52). Como señala J.F. Yvars en "Arts de llegir", prólogo a la edición catalana de *La hora del lector*, "El company fidel de la complexitat. El lector contrueix amb el seu esforç personal un món *altre*, diferent, i obert a partir de l'estímul suggerent que el creador li ofereix" (Yvars, 1987:11). Debemos señalar, sin embargo, que sobre este *llamamiento* que toda obra de arte encierra también sigue Castellet la lectura que de los postulados sartrianos hace su amigo Juan Ferrater en el artículo "Aspectos de la obra de arte", aparecido en *Laye* a mediados de 1952, en el que se manifiesta con las siguientes palabras: "La obra de arte es una *propuesta*. Ante ella el lector, contemplador o auditor, se halla libre

---

[62]. En (1950c) el crítico ya había propuesto *L'étranger* de Camus como interesante ejemplo de uso de las nuevas técnicas objetivas.

[63]. *Vid.* Castellet (1957f:316).

y solicitado a la vez, como el amante frente a la amada o el jugador en el juego. Como el amor vive de un acuerdo tácito acerca de determinadas preferencias, de recíprocos servicios personales que sólo tienen realidad en la imaginación de los amantes, y que cada situación inventará de nuevo, como el juego se desarrolla en incitaciones y respuestas sucesivas según un orden regulado pero imprevisible, así el *dilettante* ingresa en la obra como en una situación que se le ofrece libremente aceptar, en la cual, una vez aceptada, es libre de perseverar, pero de cuya libre aceptación y perseverancia se deriva una compulsión íntima imposible de eludir" (1952:208-209).

Esta ascensión de la figura del lector no se hace a expensas de la del autor, aunque haya coincidido con su declive, sino que se trata de que "Simplemente, ambos han encontrado su nivel: el hombre" (*ibid.*, p. 62). La huella existencialista está presente en su concepción misma del fenómeno literario: "Autor, lector: dos hombres -hemos dicho- que juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Lector, autor -añadimos-: dos hombres frente a un libro que significa para ambos una misma posible libertad" [*ibid.*, p. 63).

A continuación, en el capítulo tercero titulado "Una literatura sin lectores", estudia esas graves consecuencias que se pueden producir cuando el público no responde a ese llamamiento por parte del autor y comienza con una cita de Sartre que incide en el desconcierto que esa situación produce. Concluye sumándose a la cada vez más extendida concepción de la literatura como "una misión social" que se cumple en los mismos dos estadios: *revelación* del mundo y *propuesta* al lector, resumiento a la perfección la interpretación sartriana, según la cual "Hablar es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma; ha perdido su inocencia. [...] El escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así expuesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades" (Sartre, 1948:54-55).

Ya casi al final del libro anticipa la importacia de la libertad como base de la literatura del futuro, recogiendo una vez más concepciones sartreanas. Para Castellet "el escritor no puede olvidar que la creación no podrá surgir nunca fresca, esto es, original y eficaz, si no mana de su más íntima y auténtica libertad personal. La

literatura le pide hoy responsabilidad social y le exige comprometerse con su sociedad y con su tiempo. [...] La suerte de la literatura está íntimamente ligada, pues, a la libertad del escritor, como lo está a la del lector" (*ibid.*, pp. 101-102). En esa defensa del compromiso están ya las bases de toda su apología posterior del llamado *realismo histórico*; el escritor debe "vibrar con la sensibilidad de la época" e intentar adecuar los temas y las formas a los nuevos tiempos. Sólo a través de esa adecuación temática y formal podremos descubrir "a los escritores que piensan todavía en los problemas del individuo como fuente y objeto de toda literatura" (*ibid.*, p. 98), igual que con el estudio de las técnicas narrativas usadas por los novelistas del momento se puede descubrir a los que se aferran a la ideología analítico-burguesa del siglo XIX. Con esa misma idea de la libertad existencial cierra el libro, pero expuesta esta vez con unas palabras de Camus que invitaban a los hombres a "encontrar algunas fórmulas que rebajen la angustia infinita de las almas libres" (*ibid.*, p. 103) y a "hacer imaginable la justicia en un mundo tan evidentemente injusto y significativa la felicidad para los pueblos envenenados por el mal del siglo" (*ibid.*, pp. 103-104).

Como bien señala F. Xavier Vall, "La influència existencialista, progressivament, s'integrarà en el Realisme Històric, entorn dels conceptes de compromís i d'objectivisme, sense que es produeixi un trencament, sinó una evolució" (1990:351).[64] Efectivamente, ambas corren paralelas desde finales de la década de los 50 hasta mediados de la de los 60, hasta 1965 concretamente, año que el crítico establece como límite de una influencia existencialista acentuada.[65]

---

[64]. Esta evolución del existencialismo al marxismo se experimenta también en la obra de otros intelectuales españoles defensores de la literatura llamada *social*. Este es el caso, por ejemplo, de Gabriel Celaya, cuya evolución en este sentido es analizada por Antonio Chicharro especialmente en el primer apartado del capítulo significativamente titulado "Años cincuenta y sesenta: lectura humanista del marxismo" (1990:97-196). Sobre este mismo aspecto, se puede ver el trabajo de Edmund Wilson titulado "Jean-Paul Sartre: el novelista y el existencialista", inserto en (Wilson, 1972).

[65]. En Castellanos (1973:16).

Su acercamiento a las teorías existencialistas no sólo viene de la mano de Heidegger, Camus y, fundamentalmente, de Sartre. A mediados de la década de los 60 Mary McCarthy le descubrió a Hannah Arendt "una figura fascinante del pensamiento contemporáneo" (1988e:210), discípula de Jaspers y de Heidegger "de la que apenas había leído algún artículo, pero de quien sabía que era amiga de Walter Benjamin, cuya muerte había investigado exhaustivamente [...]" (*ibid.*).

A partir de finales de los años sesenta, por tanto, las huellas existencialistas se van diluyendo aunque Castellet continúa leyendo a algunos autores y escribiendo algunas páginas o haciendo algunas alusiones interesantes sobre el tema.

Así, por ejemplo, en un artículo aparecido en *Els Marges* en enero de 1975,[66] titulado "Sartre y los intelectuales" se refiere a *On a raison de se révolter*, aparecido en Francia el año anterior (en el que se recogen las conversaciones mantenidas entre 1972 y 1974 por Sartre con Pierre Victor, dirigente del movimiento "mao" y el periodista de *Libération* Philippe Gavi), como "Una de las lecturas más estimulantes de los últimos tiempos" (1976a:11) y acentúa el carácter "estimulante" del libro. Castellet intenta en esta ocasión subrayar el pensamiento sartriano sobre la función de los intelectuales y la definición de éstos en su *existencia*, para lo que vuelve a incidir en la importancia de la práctica de la *libertad*. A la vista de las últimas experiencias sartreanas concluye en que "hay una militancia posible del intelectual que no se halla exactamente dentro de un partido, aunque sí en la participación activa en los movimientos que aceptan, como motor de la lucha liberadora del proletariado, la práctica de la libertad, hoy manifestada ya en acciones reivindicativas concretas por los grupos más dinámicos de la vanguardia revolucionaria. Porque no hay rebelión sin una libertad oprimida, explotada o alienada. Precisamente por eso, también, *on a raison de se révolter*" (*ibid.*, p. 23). Es de esta actitud sartreana de donde recoge nuestro crítico la que se va a constituir en su propia razón de ser vital e intelectual: militancia en favor de la libertad sin adhesión a ningún partido político específico.

También en "Quan la memòria es fa prima: carta pòstuma a Josep Pla" en un

---

[66]. Incluido posteriormente en (1975a:23-33) y en (1976a:11-23).

intento de explicarse por qué Pla lo tacha de nihilista, recuerda ciertos postulados de sus maestros existencialistas que le "colpejaven amb insistència": "[...] les meves lectures m'havien portat a formulacions -per dir-ho d'una manera esquemètica i fent conyeta sobre mi mateix- que em colpejaven amb insistència, con "l'ésser per a la mort" hideggerià, "L'home com una passió inútil" sartrià[67] i alguns dels postulats del *Tractatus* de Wittgenstein -amb una conclusió "nihilista", també- [...]" (1987c:38).[68]

En sus alusiones posteriores al pensamiento existencialista, el crítico se limita a reconocer abiertamente la influencia que ejerció sobre él a lo largo de tantos años, incluso en momentos en los que su producción fue injustamente silenciada: "Tinc la impressió, per exemple, de ser l'únic intel·lectual peninsular que es va ocupar, extensament, quan es va publicar a França, d'un llibre maleït -silenciat per la premsa de dreta i d'esquerra, *-et pour cause!-* que es titulava *On a raison de se révolter* i que es va traduir al castellà, molt posteriorment, sense cap ressò" (1980a:70), dice en un artículo publicado en *Saber* con motivo de la muerte del intelectual francés. En esas mismas páginas señala el carácter "ininterromput" de su contacto intelectual con él entre 1950 y 1980, aproximadamente, y concluye con unas palabras profundamente marcadas por la emoción ante su muerte: "Avui, quinze d'abril em sento alleugerit. Acabo de matar al pare. És clar que no m'adono que no seré mai més tan lliure com quam obria "Les temps modernes" i el malparit m'obligava a definir-me no sé ben bé sobre què" (*ibid.*). Y en otro escrito aparecido en *Avui*, también con motivo de su muerte, afirma: "Vell moralista, tanmateix, acabà per donar exemple d'una integritat incerta, és a dir, de l'ambigüitat vital. ¿Puc dir que he seguit l'aventura intel.lectual d'aquest *mestre* amb fascinada admiració, acostant-m'hi

---

[67]. Sobre las diferencias entre las teorías existencialista de Heidegger y Sartre, *vid.* Eugeni Trias (1981).

[68]. Según Antonio Chicharro, Gabriel Celaya también tachaba de nihilistas las ideas sartrianas: Celaya distingue "una forma barata de existencialismo, en realidad un nihilismo: el del filósofo francés Sartre y sus discípulos, que ésta poniendo en juego, según el vasco, la cultura cristiano-occidental" (Chicharro, 1990:45).

i allunyant-me'n segons els moments d'atreviment i de por?" (1980b:11).[69]

En un artículo reciente significativamente titulado "Una imagen que se aleja", hace una somera valoración de su deuda con Sartre, el intelectual que influyó en su vida "más que nigún otro": "Me es imposible hablar de Sartre [...] sin evocar imágenes autobiográficas, lo que denota hasta qué punto influyó en mi vida intelectual, seguramente más que ningún otro contemporáneo. Pero aquí acaba mi compromiso con él, porque con la distancia del tiempo, su imagen se va haciendo borrosa, incomprensible casi para quien no haya vivido con pasión la etapa que media entre el fin de la guerra mundial y mayo de 1968, inicio en él de una crisis espiritual [...]" (1990a:2). También se permite valoraciones acerca de sus escritos políticos cuya validez estima "en lo que tienen de críticas a la sociedad burguesa, pero nunca en lo que son propuestas revolucionarias" (*ibid.*) y concluye solicitando un respeto y un recuerdo para aquél cuya vida se caracterizó por una gran "generosidad moral": "aquellos que fuimos más o menos seguidores de algunos de sus planteamientos filosóficos, políticos o literarios no hemos saldado todavía cuentas con él, es decir, nos es muy difícil saber cuánto le debemos y en cuántas aventuras falaces nos embarcó. Pero algunas de sus actividades de generosidad moral nos obligan a respetar su memoria desde el ejemplo de las muchas horas que él dedicó a luchar, mejor o peor, en favor de los "condenados de la Tierra", en expresión de Franz Fanon a quien Sartre prologó, cómo no, "apasionadamente" su libro" (*ibid.*).

Sin embargo, a pesar de estos reconocimientos, también ha criticado recientemente la filosofía sartriana. Así, en 1992, ante la pregunta de si están desorientados los intelectuales responde: "Creo que el intelectual ha perdido el papel que había estado representando durante años y que la humildad es en estos momentos la mejor insignia que puede enarbolar un intelectual. Algunos de los intelectuales que habían jugado más a fondo las cartas del Este, como puede ser Sartre, quedan como piezas a estudiar, porque por ellos pasa el siglo XX, pero resulta que pasa equivocadamente..." (en Moret, 1992:10).

---

[69]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

Podemos finalizar con unas palabras de Xavier Vall que resumen la huella existencialista en nuestro crítico: "En síntesi, l'existencialisme, particularment Sartre, forneix a Castellet, sobretot, una concepció complexa i evolucionada del compromís i, fins i tot, algun aspecte més tècnic, com l'objectivisme, que, en darrer terme, s'hi vincula, con a forma de percepció oberta a la realitat" (1990:353), conceptos que evolucionan hasta conformar los planteamientos teóricos acerca del *realismo histórico* que analizaremos en el momento oportuno.

Retomando la cita con la que abríamos este apartado podemos afirmar con Vall que "[...] podria dir-se que aquest crític *s'escull* en l'existencialisme, es forma personalment, perquè fer-
ho suposa, també, *escollir-se* en l'època" (*ibid.*, p. 354).[70]

---

[70]. La crítica se ha hecho eco de esta influencia existencialista en la obra de J.M. Castellet. En este sentido *vid.*, entre otros: Bonet (1979), (1988a) y (1994); Broch (1977) y (1993); Equipo Editorial de Comunicación (1970); García Hortelano (1977); Perpinyà (1995); Riera (1988); Rufat Casals (1995); Santamaria (1989); Yvars (1987); y Zuleta (1974).

CAPITULO V. *NOTAS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA* (1955) O UN PRIMER ACERCAMIENTO A LA REALIDAD LITERARIA ESPAÑOLA.

> "[...] si aceptamos la función reveladora de la obra escrita, convendremos en que una revelación a medias, cuando urge una revelación total, es tan inútil como peligrosa, por el engaño por omisión que suele acompañarla. Creemos que se ha olvidado que la literatura desempeña un importante, primordialísimo papel catártico y que puede y debe llegar a ser la conciencia reflexiva de la comunidad"
>
> Castellet (1955a:24)

En 1955 publica J.M. Castellet su primer libro, *Notas sobre literatura española contemporánea*, que constituye una recopilación de algunos de sus mejores artículos -de "algunos de mis primeros trabajos válidos" (en Marsal, 1979:92)- (aparecidos hasta la fecha en diversas revistas: *Laye, Revista, Ateneo, Correo literario, Insula y Alcalá*) en lo que a las principales cuestiones que le preocupan en sus años de juventud se refiere (situación del escritor, de la crítica y de la literatura joven), agrupados todos ellos bajo el común denominador de un inconformismo materializado en una profunda denuncia de la situación intelectual y en una convincente exigencia cultural.[71] El libro, escrito con juvenil sinceridad, fue

---

[71]. Casi todas las principales ideas que aparecen en el libro fueron resumidas perfectamente en una entrevista con Lorenzo Gomis el año anterior: *vid.* Gomis (1954).

publicado por la revista *Laye* -que sobrevivió convertida en editorial hasta la publicación de este trabajo- y sólo tuvo una edición ya que pone en entredicho el régimen "De una manera descarada ya" (*ibid.*, p. 88) y pronto fue retirado por las autoridades competentes.[72] Apareció sin censura, pero a los tres meses fue secuestrado y desapareció del mercado: "lo quemaron, o guillotinaron o alguna cosa de ésas", afirma el crítico (*ibid.*). Recordemos que en él se permite ironizar sobre "la saludable eficacia de la flamígera espada de los censores" (1955a:57), que solamente permite escribir "en obligado eufemismo".[73]

En los años en que escribe esos artículos sus actitudes eran básicamente intelectuales, en protesta contra la censura y el peso de la opresión religiosa, cultural y social generalizadas. La ausencia de unos ideales políticos determinados hacía que sus manifestaciones no fuesen nunca directamente políticas, sino que se hiciesen a través de motivaciones culturales, lo que le ha evitado más de un serio disgusto con la policía; en ese sentido, al referirse a diversos interrogatorios policiales, afirma que ha tenido siempre "[...] mucha suerte porque han estado relacionados con actividades político-culturales más que con actividades políticas puras. Han sido,

---

[72]. La oposición al régimen le vale, además de la prohibición de publicar en diversos órganos, como vimos anteriormente, la retirada de *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955a) y una serie de conflictos con la policía materializados en multas e interrogatorios. En ese mismo año tuvo el primero de esos conflictos. Un grupo de universitarios jóvenes capitaneados por él, promotor de la idea, fueron a patear el día de su estreno en Barcelona una obra de Calvo Sotelo en la que "de una manera bastante burda -afirma Castellet- maltrataba a la gente que había perdido la guerra, los llamados "rojos"" (en Marsal, 1979:90). Al parecer, lo hicieron con tan poca discreción que la policía estaba alertada y en cuanto empezaron a gritar se encendieron las luces y los detuvieron. Según comenta el crítico, "Fue una detención muy corta que supuso un interrogatorio y una multa. A los que en aquel momento no éramos universitarios nos cayó una multa bastante modesta al fin y al cabo para la época: mil pesetas. Esta multa ha salido siempre como antecedente en cualquiera de los conflictos ulteriores con la policía" (*ibid.*).

[73]. Sobre la oposición cultural al Régimen franquista, *vid.*, fundamentalmente: Mangini (1987) y Tusell *et al.* (1990), en el ámbito nacional; y Samsó (1995), en el catalán.

pues, cortos -de un máximo de un día- y no han sido detenciones propiamente dichas. El certificado de antecedentes penales no me ha quedado, pues, marcado; en cambio sí la ficha policial" (en Marsal, 1979:90-91). Su proceso de politización propiamente dicho empieza al regreso de su viaje a Francia en diciembre de 1953. Es entonces, en contacto directo con las corrientes ideológicas socialistas en boga en el continente, cuando adquiere una cierta concienciación política que se manifiesta en un giro hacia la izquierda y hacia un marxismo huérfano de conocimientos teóricos, aunque sin pertenecer a ningún partido político determinado: "Pero alrededor de 1956 todos [los colaboradores de *Laye*] sin excepción éramos ya intelectuales democráticos en oposición al Régimen" (*ibid.*, p. 92) y participaron en "una lucha clara y abierta contra en franquismo" (*ibid.*). El crítico siempre ha achacado el hecho de no haber pertenecido nunca a ningún partido concreto, además de a cuestiones temperamentales que no le permiten verse encuadrado sólo al lado de unas cuantas personas, a "un cierto convencimiento de que, si bién la razón política no puede estar más que en la izquierda, tampoco lo está exclusivamente ni de una manera absoluta dentro de un partido que tiene, como todos los partidos, unas limitaciones, sin las cuales no podrían funcionar. Uno de los factores más importantes de nuestras [de Juan Goytisolo, Carlos Barral y él] dudas juveniles en entrar o no entrar en el PC, era el deseo de mantener la libertad intelectual al máximo, es decir, sin tener unas limitaciones impuestas por gente que no fuese intelectual o por tácticas de orden político en un momento determinado" (en Vilar, 1976:273). En cualquier caso, su interés político de tendencia socialista queda claramente manifiesto ya que, en realidad, se adecúa perfectamente a unas ciertas dudas arrastradas desde la infancia: "Si de una manera o de otra me intereso por cuestiones políticas probablemente viene del hecho elemental y primario que me obsesiona desde niño: ¿por qué hay gente que son propietarios de la tierra, y por qué hay gente que no lo somos? Nunca he podido contestarme esta pregunta de una manera que me satisfaga moralmente... Entonces he visto que la historia de la humanidad está determinada por las relaciones de propiedad y de producción..., y me manifiesto absoluta y plenamente de acuerdo con las teorías de Marx" (*ibid.*, p. 276).

Es, precisamente, este inconformismo con la situación ideológica ambiente lo que hace que sus amigos más liberales le inviten a recoger en un volumen sus artículos más significativos en ese sentido. La "Justificación" de *Notas sobre literatura española contemporánea* es suficientemente explícita al respecto: "En otras circunstancias no estaría justificado, creo yo, reunir en un volumen unas notas como las presentes, escritas al filo y con las prisas de la actualidad y ya publicadas en diversas revistas del país, durante los tres últimos años; pero se me ha pedido que lo haga, no por el interés de la crítica literaria que pueden tener -si lo tienen-, sino por lo que su postura, abierta y honradamente inconformista, representa frente a una situación cultural anómala y confusa como la actual. Por ello he recogido, especialmente, aquellas notas que de un modo u otro hacen referencia a esta situación" (1955a:7).

Esa posición inconformista es matizada, sin embargo, más adelante. Según el crítico "ni yo, ni ninguno de los escritores de la generación a la que pertenezco, puede con rigor llamarse inconformista" (*ibid.*, p. 11), ya que el hecho de protestar públicamente, haber recibido serias advertencias o haber sido censurado en alguna ocasión, no son suficientes para la obtención de dicho título. Para Castellet, el auténtico inconformista debe vigilar y denunciar con responsabilidad y desinteresadamente la mediocridad y proclamar por doquier una verdad ética, su verdad, inatacable desde el punto de vista moral. Confiesa, por tanto, la existencia de "Una generación sin inconformistas, o sea, "sin conciencia crítica", entre otros motivos porque "[...] los que más o menos hemos intentado representarlo -por íntima y honesta convicción de que así tenía que ser- hemos caído más veces de la cuenta en las tentaciones del conformismo ambiente, fomentando así un confusionismo que en nada podía favorecer una causa justa y limpia" (*ibid.*, p. 12). Sin embargo, no desespera; cree en el valor catártico del pesimismo, en un pesimismo que no conduce a la desmoralización, sino a la reflexión y al deseo de mejora. Esa es, pues, la tónica que intenta mostrar en esos artículos: denuncia de la mediocridad y del malestar social y elogio del trabajo justo y honesto.

En las primeras páginas aparecen unas "Notas de sociología literaria" en las que si bien es cierto que predomina un análisis de tipo sociológico, aún su postura

en este terreno es un tanto inmadura y no está bien definida; se trata, en realidad, de unas valoraciones sociales de la actitud ética del escritor español, de su comportamiento profesional.

En "Notas sobre la situación actual del escritor en España", publicado anteriormente en *Laye* y en *Alcalá* (1952h), muestra, sin desperdicio alguno, el desesperanzado panorama de la vida literaria española. No en vano es uno de los trabajos más significativos, divulgados y mejor valorados de sus primeros años de producción. Sus primeras denuncias van encaminadas a la ausencia de escritura en la España de postguerra (en los campos creativo, crítico y ensayístico), ausencia que se puede comprender siempre y cuando se entienda por escribir, en el ámbito creativo, "[...], por una parte *revelar* la vida del hombre en el mundo, y por otra, *proponer* esta revelación como materia sobre la que el lector debe trabajar, recrear. [...] Además, escribir debería ser hacerlo siguiendo la propia tradición literaria -que en nuestro país no es precisamente pobre-, incorporándola a las exigencias técnicas actuales" (*ibid.*, pp. 18-19), y en los terrenos crítico y ensayístico, "[...] hacer consciente ese modo de entender la literatura, situar las obras en el punto exacto que ocupan en relación a su tiempo y a la evolución de la cultura" (*ibid.*). Las obras del novelista y del dramaturgo deben cumplir, por tanto, tres condiciones básicas para gozar de autenticidad: realismo, tradición y propuesta al lector. En este sentido, sólo salva de la quema *La colmena*, de C.J. Cela, e *Historia de una escalera*, de A. Buero Vallejo, denostando a gran número de escritores entre los que están Carmen Laforet, Suárez Carreño, Sánchez Mazas, Elena Quiroga, Zunzunegui y Gironella, en el campo novelístico, y Luca de Tena, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte y Pemán, en teatro, por citar sólo a los más conocidos en ese momento.

La concepción de la literatura como *contínuum* entre la tradición y la modernidad es una de las obsesiones críticas de la primera etapa de Castellet. El conocimiento de los clásicos literarios es imprescindible para dotar a las obras de actualidad ya que el acervo cultural tradicional es lo que unifica a todos los miembros -escritores y lectores- de una misma comunidad: "Un escritor consciente -novelista, dramaturgo, ensayista- debe conocer a fondo la tradición literaria de su lengua y estar al corriente de las técnicas literarias de su tiempo. Eso cuando menos.

Sin tradición y sin técnica nunca podrá un escritor producir otra cosa que obras inocuas, impersonales e ineficaces. En una palabra, obras inútiles que nada aporten al acervo cultural de su país y, por lo tanto, al común de la humanidad" (*ibid.*, p. 22). Tan sólo *La colmena*, de Cela, cumple ambos requisitos, que son los que le confieren "autenticidad". La inactualidad técnica se debe al desconocimiento, motivado en gran medida por la ausencia de ejemplares en las librerías españolas y por la desaparición postbélica ("ausentes o callados") de la mayor parte de los hombres con categoría de "maestros", al desconocimiento -decimos- de las literaturas contemporáneas, especialmente de la novela y del teatro modernos de Inglaterra, Estados Unidos y Francia, que han renovado totalmente esos géneros en la primera mitad de este siglo. Ahora bien, ese desconocimiento afecta también al crítico y le impide cumplir su misión orientadora: "Y lo peor es que, el crítico se encuentra en su mismo caso y no sabe orientar al novelista o dramaturgo que necesitan, ahora más que nunca, que se les diga cuál es el buen camino" (*ibid.*, p. 23). Aquí está presente, pues, la que va a considerar, a lo largo de toda su produción, como la principal tarea del crítico: orientar al escritor mostrándole el camino que debe seguir según las necesidades del momento.

Influido por postulados sartreanos, según los cuales en el campo creativo sólo los narrativos son géneros adecuados para la exposición realista y objetiva de la realidad, nuestro crítico descarta la poesía como vehículo de transmisión de la concepción literaria que intenta transmitir. Es explícito al respecto; en nota a pie de página señala que "Se habrá fijado el lector que omitimos a los poetas de las consideraciones generales que estamos haciendo sobre la literatura actual. Ello obedece a que modernamente la misión del poeta no es la de "revelar" el mundo, como sucede con el prosista. Además, sus problemas externos son distintos de los de éste" (*ibid.*, p. 22).

Señala también su propósito de "[...] desenmascarar a una importante corriente negativista que proviene de los grupos de pseudo-escritores diseminados por el país que unen a su irresponsabilidad intelectual -son gentes que sistemáticamente hablan y atacan a lo que no conocen- su negativa a vivir en nuestro tiempo. Les cualifica, también, su matiz diríamos para-oficial" (*ibid.*, p. 20). Se

trata, en definitiva, de denunciar los intentos, por parte de una notable facción cercana al Régimen, de animar formas muertas y de falsificar el pensamiento vivo acorde con la evolución de los tiempos. Este inconformismo con la situación cultural obliga a nuestro crítico a dar un paso adelante hacia su posterior defensa de una literatura de tendencia social. El escritor ya no es sólo un intelectual que juega limpio con la realidad sino que, además, ahora debe ser un "revolucionario" en contra de cualquier intento de instauración política conservadora; en el marco de esta situación, la censura es fácilmente comprensible: "Este [el político], cuando está establecido y firmemente asentado en el poder, sabe que, desde el momento en que precisa desarrollar una política de tipo conservador, su peor enemigo es el escritor que, por su condición de revelador de la verdad y de miembro dinámico del proceso histórico, es un revolucionario nato que propone al público lector -en potencia cada uno de los miembros integrantes de la nación- el perfeccionamiento de su libertad personal, muchas veces contra dogmas y sistemas. Nada más lógico, desde su punto de vista, pues, que intente poner limitaciones a la libre expresión del escritor" (*ibid.*, p. 21).

Ese miedo a la censura y el exceso de conservadurismo provocan una gran inhibición en el seno de la literatura española, manifiesta en la ausencia de temas que de algún modo puedan comprometer al autor. El hecho de que el escritor español escriba pensando en la censura resta espontaneidad a sus obras y limita considerablemente su temática: "Al podar el tronco de la realidad algunas ramas importantes -como son la política, la económica, la religiosa, la filosófica... alguna de ellas, como la primera, cortadas por la base; otras, como las últimas, eliminando ramificaciones secundarias, arbitrariamente, para dejar sólo "las que más convengan"- es causa directa de una literatura neutra, aséptica, que nace muerta, abortada. No existe realidad si no es total. En la literatura, como en la vida, una parte no tiene sentido si no está relacionada con el todo. Una literatura mutilada es una literatura ineficaz, inútil y falsa, por parcial" (*ibid.*, p. 24).

En el seno de estas consideraciones adquieren sentido las palabras que hemos elegido para encabezar el epígrafe. En ellas están latentes, muy esquemáticamente, algunos de los principales planteamientos teóricos y críticos de Castellet en su

trata, en definitiva, de denunciar los intentos, por parte de una notable facción cercana al Régimen, de animar formas muertas y de falsificar el pensamiento vivo acorde con la evolución de los tiempos. Este inconformismo con la situación cultural obliga a nuestro crítico a dar un paso adelante hacia su posterior defensa de una literatura de tendencia social. El escritor ya no es sólo un intelectual que juega limpio con la realidad sino que, además, ahora debe ser un "revolucionario" en contra de cualquier intento de instauración política conservadora; en el marco de esta situación, la censura es fácilmente comprensible: "Este [el político], cuando está establecido y firmemente asentado en el poder, sabe que, desde el momento en que precisa desarrollar una política de tipo conservador, su peor enemigo es el escritor que, por su condición de revelador de la verdad y de miembro dinámico del proceso histórico, es un revolucionario nato que propone al público lector -en potencia cada uno de los miembros integrantes de la nación- el perfeccionamiento de su libertad personal, muchas veces contra dogmas y sistemas. Nada más lógico, desde su punto de vista, pues, que intente poner limitaciones a la libre expresión del escritor" (*ibid.*, p. 21).

Ese miedo a la censura y el exceso de conservadurismo provocan una gran inhibición en el seno de la literatura española, manifiesta en la ausencia de temas que de algún modo puedan comprometer al autor. El hecho de que el escritor español escriba pensando en la censura resta espontaneidad a sus obras y limita considerablemente su temática: "Al podar el tronco de la realidad algunas ramas importantes -como son la política, la económica, la religiosa, la filosófica... alguna de ellas, como la primera, cortadas por la base; otras, como las últimas, eliminando ramificaciones secundarias, arbitrariamente, para dejar sólo "las que más convengan"- es causa directa de una literatura neutra, aséptica, que nace muerta, abortada. No existe realidad si no es total. En la literatura, como en la vida, una parte no tiene sentido si no está relacionada con el todo. Una literatura mutilada es una literatura ineficaz, inútil y falsa, por parcial" (*ibid.*, p. 24).

En el seno de estas consideraciones adquieren sentido las palabras que hemos elegido para encabezar el epígrafe. En ellas están latentes, muy esquemáticamente, algunos de los principales planteamientos teóricos y críticos de Castellet en su

primera etapa -ese es el motivo de su elección-: la literatura como revelación (primeros esbozos de una teoría del realismo crítico, compartida por gran parte de los intelectuales progresistas de su momento)[74], como propuesta catártica al lector para su liberación y como invitación a la reflexión y, consiguientemente, a la lucha contra la situación en la que el régimen había sumido a la realidad española, concretadas en la oposición radical a la censura y a la cohibición de la libertad que representa. Toda una teoría del compromiso estético se manifiesta, pues, incipiente, en los primeros trabajos del crítico: "*El escritor español, pese a todos los pesares, tiene que sentirse absolutamente responsable de cada una de las palabras que publica*. Este es el primer paso para la superación de una situación anómala. Salvado éste -de moral profesional-, el escritor no puede olvidar que el aceptar y servir su vocación no sólo le impide inhibirse, *sino que le obliga a tomar partido ante la realidad* para llevar a cabo la misión, que, por su misma aceptación, le viene impuesta, y que no es otra que la de procurar para sí y para el lector de su obra la misma libertad personal, su total liberación espiritual" (*ibid.*, p. 27).[75]

Una última cuestión a la que alude es la de la anómala situación económica del escritor, que repercute directamente en su labor: "Un novelista difícilmente vive hoy en España de lo que le producen sus libros. En consecuencia, escribe menos novelas y más colaboraciones periodísticas o radiofónicas. Todo ello, claro está, en detrimento de su carrera literaria y de las letras en general. Y lo que acontece al novelista, en el ensayista es todavía peor" (*ibid.*, p. 25). En realidad -afirma- se puede vivir "relativamente bien" de la pluma pero sólo a través de las publicaciones periódicas, de trabajos escritos "a vuela pluma", y no de la mano de novelas o ensayos "madurados, trabajados con cuidado", que son los vehículos en que maduran definitivamente las ideas. En cierto sentido, este debe ser el motivo que inste a nuestro crítico a reunir en este volumen precisamente esos artículos, tanto en cuanto en ellos están latentes las principales inquietudes acerca del fenómeno literario que ha ido madurando a lo largo de varios años. Ese es el motivo también

---

[74]. *Vid.* Lechner (1975).

[75]. Los subrayados son nuestros: E.A.S.R.

por el que nosotros dedicamos especial atención a *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955a) como principal exponente -junto con *La hora del lector* (1957a), que en breve pasamos a analizar- de sus planteamientos en esta su primera etapa productiva.

A todas estas deficiencias formativas y de expresión, el escritor en lengua catalana debe sumar otros problemas propios de su reducido ámbito cultural que afectan esencialmente a su condición profesional. En realidad, dicho ámbito no existe ya que, para Castellet, no hay un mundo en el que todas sus dimensiones sean aprehensibles en catalán de forma directa. Su misma lengua es un problema a resolver. Además, un "inevitable bilingüismo" añade aún más confusiones. En "Notas sobre la situación actual del escritor catalán", publicado primeramente en *Insula* en 1953, afirma que "Ser catalán, aun viviendo en Cataluña, es ser traductor. El que piensa, habla y escribe en catalán traduce -quiéralo o no, pues ese traducir es automático y por ello peligrosamente influyente sobre la lengua, ya que actúa sobre su inconsciente- siempre que se refiere a materiales adquiridos por los más corrientes métodos informativos. Así, traduce cuanto le llega a través de periódicos, revistas, radio, libros, etcétera, como traduce cuando asiste a una conferencia o a una sesión de cine. Y ese esfuerzo, por automático que sea e insensiblemente que se realice, dejará huella en sus más espontáneas manifestaciones orales o escritas" (*ibid.*, p. 30). En este sentido, la edad define dos grupos claramente diferenciados entre los escritores catalanes: los mayores, los que se han desenvuelto en un tiempo de máximas posibilidades lingüísticas debido a que no se encontraron con ninguna de las trabas culturales instauradas por la dictadura franquista, y los más jóvenes que, al vivir bajo el régimen, se han formado en un ambiente difícil para el desarrollo de su lengua.

Si en el resto de España el escritor, al no poder vivir de lo que sus libros producen, podía acudir a otros medios,[76] para el escritor catalán no existen periódicos, ni revistas o traducciones a los que acudir: por tanto, tendrá que escribir

---

[76]. Vid. G. Celaya (1958) y el análisis del mismo que realiza A. Chicharro (1990).

también en castellano y ocurrirá que al final no escribirá bien en ninguna de las dos lenguas ya que "el espíritu de la lengua no admite duplicaciones" (*ibid.*, p. 32). Por tanto, el escritor catalán se siente desplazado en una sociedad sólidamente constituida en la que todos sus componentes, excepto él, ya que ha perdido su influencia en ella, ocupan un lugar determinado. Es la variante catalana del proceso de desaparición del autor que anteriormente hemos considerado. Además, a causa de la prohibición de publicar en catalán, la literatura catalana encuentra limitado su público. Esta preocupación por la literatura catalana y su problemática, que inicia en estas líneas, es materia de reflexión continua y encuentra su desarrollo futuro en una larga serie de artículos y en algunos libros sobre la vida literaria catalana que consideraremos en su momento.

Los premios literarios son una de las cuestiones más debatidas en estas *Notas sobre literatura española contemporánea* en tanto que factores indicativos de la realidad cultural española, del pulso literario del país, más concretamente. En una nación en la que el déficit cultural es notable, Castellet no cree que la misión de estos premios consista en el descubrimiento de genialidades artísticas, sino en "[...] facilitar el desarrollo de la novelística nacional de tal modo que, en el plazo de unos años, se logre un núcleo de novelistas que periódicamente abastezcan el mercado nacional con novelas de un nivel medio de absoluta dignidad literaria, eso es, con obras que aunque no sean geniales ni innovadoras, posean las cualidades de estar bien escritas, de revelar el mundo de su tiempo y de proponerle ese mundo al lector como experiencia propia mediante el empleo de las técnicas de la novela moderna" (*ibid.*, p. 38). Sin embargo, la realidad es otra. Una rápida ojeada a las novelas que han obtenido los mejores premios en los últimos años permite al crítico afirmar en su trabajo "En vez de letras, números" (aparecido anteriormente en *Revista*, en 1954) que, a excepción de Miguel Delibes y, quizá, de José María Gironella, "[...] sólo si nos apartamos del panorama de los premios y observamos a los escasos autores que no poseen ninguno de los "tres grandes" -*Planeta, Nadal* y *Ciudad de Barcelona*- podremos encontrar a los novelistas *de verdad* -eso es, los que saben que escribir es un oficio serio y honesto y que, además, tienen el necesario don artístico y vocación para ejercerlo- que existen en el país" (*ibid.*, p. 37). En este

sentido, habla del "fracaso absoluto" de los premios literarios, provocado, quizá, por una errónea concepción institucional o privada, ya que casi la totalidad de las novelas premiadas padecen serios defectos de construcción, de lenguaje o de contenido, debidos en gran medida al fuerte ritmo que imprimen los autores a sus obras en su intento de seguimiento del ritmo anual que marcan dichos premios y de obtención de alguno de ellos. Este *superávit* de premios lleva a Castellet a afirmar que "llevados por el espejismo de los miles de pesetas que anualmente se reparten entre los aspirantes a novelista, es muy posible que dentro de poco tiempo esos aprendices a escritor escriban en números en vez de letras" (*ibid.*, p. 39).[77]

La experiencia del crítico barcelonés como miembro de jurados de premios (recordemos que, entre otros, desde 1949 forma parte del jurado del Premio "Boscán" de poesía que otorga el Instituto de Cultura Hispánica, de cuyo seminario de literatura es responsable; desde 1956 a 1976, de la "Lletra d'Or"; y, además, también durante varios años forma parte del jurado del Premio "Ciudad de Barcelona" de novela) le lleva a afirmar en "Un aspecto inédito y ejemplar de los premios literarios" que tan sólo un diez por ciento escaso de las obras que se presentan poseen un mínimo interés literario, y es en ellas sobre las que realmente se basa la votación y a cuyos autores "[...] se puede llamar, sin demasiada inexactitud, aunque a veces con un poco de tolerancia, *escritores*" (*ibid.*, p. 44). Un cincuenta o sesenta por ciento corresponde a obras que proceden normalmente de maestros nacionales y de solteras más que cuarentonas: son obras escritas sin

---

[77]. Vid. A. Hernández (1976) y R. Gullón (1992), como ejemplos de bibliografía sobre los premios literarios en la España de ese tiempo y posterior. Recordemos que por esos mismos años, Francisco Ribes señalaba en esa misma dirección pero refiriéndose al género poético (en la justificación a su *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*) que entre las explicaciones de que no se lea poesía en el país "[...] está el exceso de premios, revistas, colecciones, veladas de café, capillas y modas literarias... Esa superabundancia es peligrosamente decisiva. La selva de nuestra producción poética es cada vez más densa, y los guías tan numerosos y a veces tan osados, que más sirven para extraviar que para conducir. Así, no es mucho que se confundan, se aburran, y se aparten los no iniciados, los que se acercaron de buena fe y hasta con entusiasmo a nuestra Poesía, que si en sus mejores representantes es de calidad, en su conjunto es para marear" (Ribes, 1952:9).

respeto por las normas sintácticas y ortográficas en las que hay una extraña mezcla de fantasía original y de elementos propios de la literatura folletinesca. El resto de trabajos presentados está compuesto por obras privadas de la más mínima calidad literaria y que, sin preocupación formal alguna, relatan "simples hechos reales, de una vulgaridad cotidiana impresionante, a través de los cuales se aprecia claramente la autobiografía" (*ibid.*), y cuyos personajes carecen de la más mínima dimensión espiritual: "Ningún realismo literario ha logrado reproducir de un modo tan preciso esa mediocridad fundamental que envuelve sus vidas. Vidas españolas de hoy, que la literatura *de verdad*, la que gana los premios o la que se publica y se vende en las librerías, no acierta casi nunca a reflejar. Habría que remontarse a Pío Baroja -si hacemos la salvedad de *La Colmena*, de Camilo José Cela [...]- para encontrar un novelista que se ocupara de la vida cotidiana de los hombres-masa de hoy y que pudiera aportarles, quizás, con sus novelas, un apoyo, un consuelo, una explicación y quien sabe si una orientadora esperanza" (*ibid.*, pp. 47-48).

En efecto, para nuestro crítico (en el artículo aparecido en *Laye* en 1952 con el título original de "*La colmena* (Notas con estrambote)"), "Con *La colmena* Camilo José Cela ha escrito la primera, la única novela española que, en los últimos quince años, lleva consigo la problemática del hombre español actual, la única novela española que se expresa en un lenguaje literario cuya técnica y espíritu están al día, dentro de su tiempo" (*ibid.*, p. 63); "*La colmena* representa -en primera muestra- la incorporación española a la novelística moderna" (*ibid.*, pp. 71-72). Con ella, Cela, consciente de que "El escritor, el novelista ha de hallar, inventar su propio camino. La cultura, la tradición, le prestan solamente un poco de luz y un mucho de responsabilidad" (*ibid.*, p. 64), ha encontrado, en la línea que arranca de la picaresca para acabar en Baroja ("quizá [...] la única línea posible de nuestra novela" (*ibid.*, p. 63)), la vía real por la que discurrirá su camino de ahora en adelante. La adecuación a la moderna técnica objetiva de narración que nuestro crítico intenta propagar en España es perfecta: "La gradación del valor erótico y ético de las parejas es perfecta y *por simples sugerencias nos enteramos* de cómo los esposos González, pese a sus cinco hijos y a lo poco que les alcanza el dinero, todavía se aman, y en cambio, no sucede así con los panaderos o los Sierra, los del

entresuelo" (*ibid.*, p. 67).[78] Su visión del mundo exige el empleo de esta técnica: "A Cela, la incorporación de la cultura española, de la mano de Ortega y su generación, a la cultura europea, el hecho de vivir con autenticidad su tiempo -el nuestro-, le exigen la corrección técnica, formal, que conllevan varios años de trascendental revolución de la novela" (*ibid.*, p. 70).[79]

El realismo de la obra estriba en la descripción de un transcurrir monótono de vidas -corroborado por el aire de fatalidad que adquiere el paso del tiempo-, cuyos personajes no sienten, en realidad, otra cosa que esos dos instintos primitivos del hombre: hambre y sexo.

Además, toda una serie de circunstancias extraliterarias acentúan el interés social de *La colmena*, como la censura ("¿por qué [...] no puede el pueblo español saber lo que de él opina el mejor de sus novelistas actuales?" (*ibid.*, p. 73)) y la crítica al respecto, y ponen de manifiesto las graves deficiencias que padece la cultura española, como -una vez más- la de la irresponsabilidad de los críticos españoles ("no existe actualmente crítica literaria en España" (*ibid.*)): "Entre otras cosas, pues -subraya-, hay que agradecer a *La colmena* su contribución a la tarea de desenmascarar a los críticos del país, adormecidos, atontados por tantos años de impuesta y aceptada vagancia" (*ibid.*, p. 74).

En el ámbito catalán, otra solitaria figura perteneciente también a la *generación de la guerra*, Salvador Espriu, "se toma con toda seriedad y responsabilidad su oficio" (*ibid.*, p. 75]. Junto a Cela, "[...] son tal vez los únicos escritores españoles actuales que han logrado la fusión de la tradición cultural de su pueblo con el más amplio universalismo, los únicos escritores españoles que han conseguido actualmente en su prosa ese complejo tejido de elementos que constituyen la más profunda humanidad" (*ibid.*).

La oscuridad y dificultad conscientes de la obra de Espriu, que limitan muchísimo el campo de sus lectores ("cada obra tiene un público propio, público

---

[78]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

[79]. No nos detenemos en la consideración de la técnica empleada ya que lo haremos en el capítulo dedicado al objetivismo.

que, impuesto por ella misma, la recrea, no sólo individualmente sino también en grupo, socialmente" (*ibid.*, p. 76)), responden al uso de una nueva técnica "sutil" que identifica al autor con la misión de proponer la obra al lector que hemos señalado en otros epígrafes: en "Noticia y elogio de Salvador Espriu" (publicado primeramente en *Alcalá* en 1952) escribe que "esa oscuridad no es más que la oportunidad de activa desvelación del misterio artístico que se ofrece al lector, antes, simple espectador pasivo de la obra literaria" (*ibid.*, p. 77).

Para Espriu aplica por vez primera la categoría de *totalidad*, que siempre ha considerado como característica primordial de las grandes obras de la literatura mundial y de la que tantas veces hará uso años después influido por postulados lukacsianos. Un rápido análisis de su obra le conduce a afirmar que "El único adjetivo que se nos ocurre para enjuiciarle sintéticamente es el de "total". Espriu total -Espriu ha "hecho" casi todos los géneros literarios-, ha descrito en sus obras la totalidad de nuestro mundo, con el "savoir faire" equilibrado y sereno de los clásicos, lo que le da también ese dominio sobre el tiempo -la intemporalidad- propio de ellos y le lleva a escoger la muerte como tema favorito" (*ibid.*, p. 79), por lo que "Espriu -continúa- bien vale aprender catalán".

Hechas estas salvedades con Cela y Espriu, no existen prácticamente más escritores serios en el país. Las obras ganadoras de premios literarios ponen de manifiesto (según afirma en "Los escritores irresponsables", publicado en *Revista*, en 1954) "la proliferación de [...] irresponsables que se creen escritores" (*ibid.*, p. 35), cuyos libros exhiben la común característica de estar "mal escritos" y el desconocimiento de "las más elementales" reglas sintácticas de la lengua: "Todas ellas, sin excepción,[80] son novelas mal construidas, faltas de esa tensión interna, de esa grávida madurez que caracteriza a las buenas novelas" (*ibid.*, p. 36). Sus autores desconocen la "función artística" y la "misión social" propias de la mejor novelística actual, lo que se traduce en sus libros en "[...] la falta de lo que debe ser el sentido

---

[80]. Se refiere especialmente, según indica en nota a pie de página, a *Siempre en capilla* (Premio Nadal), de Luisa Forrellad; *Una casa con goteras* (Premio Planeta), de Santiago Lorén y *Las oscuras raíces* (Premio Elisenda de Moncada), de Carmen Conde.

moral, la honestidad profesional del escritor" (*ibid.*). En síntesis, ninguno de ellos se ha sometido al "largo aprendizaje", a la "dedicación total" ni al "minucioso trabajo de perfección" que exige el conocimiento responsable del oficio de escritor.

En este sentido, añade a estas notas sobre literatura "Tres notas inconformistas" en las que incide en la baja o nula calidad de las obras premiadas en España, ejemplificadas en *El cóndor sin alas*,[81] de Juan Ignacio Luca de Tena ("[...] este servidor de ustedes [...] sigue sin comprender cómo, a medida que transcurría la obra, no se levantaba la gente para marcharse o una vez terminada no hubo nadie que silbara, protestara o pateara obra, intérpretes y autor" (*ibid.*, p. 53))[82], en *La noria*, de Luis Romero ("Si la forma está en función del contenido y éste es falso, la obra se derrumba, queda en nada. [...] "La noria" es, pues, un lamentable "bluff", un engaño más para el lector español de novelas [...]" (*ibid.*, p. 56)), y en *Luna llena*, del Premio Nacional de Literatura J.A. Giménez Arnau. A propósito de esta última, carga las tintas contra la lamentable situación de la crítica literaria en nuestro país y sostiene que "Un deber que pocos críticos cumplen y un derecho que pocos lectores reivindican, es el de la total independencia de exigencia de la crítica literaria. Desdichadamente ésta de hoy -y la inmediata de ayer- han sido las horas de la defección de los críticos literarios, en el preciso momento en que la literatura del país [...] necesitaba más que nunca de la orientación y el consejo de una crítica preparada, imparcial y responsable" (*ibid.*, p. 58).

La irresponsabilidad de los críticos que escriben en publicaciones periódicas

---

[81]. Premio *Fuenteovejuna*, concedido por D. Agustín Pujol a la mejor obra que desarrollase el tema: "El desnivel cultural entre los individuos hace imposible el buen entendimiento entre las clases".

[82]. El día de su estreno en Barcelona, Castellet manifestó sus protestas en la sala sin apoyo alguno por parte de los presentes. En este sentido, ironiza señalando que "No hubo una sola protesta: fue una noche triunfal para el autor. Mejor dicho, hubo un intento de protesta que nadie acompañó. Seguramente su autor era un inadaptado, un hipocondríaco o un aguafiestas, como este servidor de ustedes" (*ibid.*, p. 54).

(a diferencia de los académicos cuya crítica es "competente y honesta")[83] proviene, igual que ocurría en los escritores, de la falta de formación y de vocación que se manifiestan en la indolencia y la inhibición de lo que escriben y, además, en el hecho de que con sus comentarios benévolos están favoreciendo la proliferación de escritores de nula calidad; bajo un título con claras connotaciones sartrianas, "Los alguaciles, alguacilados" (publicado originariamente en *Revista*, en 1954), afirma que "[...] el oficio de crítico tiene otras exigencias, obliga a más que a una pública, impúdica y subjetiva confesión de gustos o desagrados literarios. Ante todo, por la responsabilidad que uno adquiere cuando escribe para un público al que hay que informar objetivamente y al que hay que orientar, si llega el momento en que éste otorga al crítico su confianza. Después, porque el hecho de elegir un oficio, obliga, por íntima exigencia, a un aprendizaje, a una formación profesional amplia y profunda" (*ibid.*, p. 41). La falta de preparación técnica se debe, en gran medida, a la carencia en nuestros críticos de "criterios literarios personales lo suficientemente sólidos para dar una cierta unidad ideológica al conjunto de sus artículos. [...] Con lo cual no se consigue otra cosa que la total desorientación del lector" (*ibid.*).

He aquí, pues, temprana y escuetamente expuesta, su concepción de lo que debe ser la crítica literaria: orientación al lector, que es, en definitiva, a quien el crítico se debe, ya que lee, informa y comenta para él. Por tanto, el crítico no debe actuar de forma inhibida ya que "[...] cuando un crítico pierde su independencia sobreviene en su lector la pérdida de la confianza que en él había depositado y, en consecuencia, la labor crítica se vuelve ineficaz, inoperante. Y desaparece su razón de ser" (*ibid.*, p. 42]. Castellet lanza toda una propuesta dirigida a los jóvenes

---

[83]. José Luis Cano repara también en estos dos tipos de crítica: "[...] al hablar de la crítica literaria en la España de hoy, conviene distinguir dos tipos: la crítica universitaria, profesoral, erudita, que suele ejercitarse en el libro y en la revista, y la crítica profesional, que tiene su alcance en las páginas de los diarios" (Cano, 1964a:307) y señala, igualmente, el lamentable estado en que se encuentra esta última: "Salvo alguna excepción, la crítica literaria que se ejerce desde las columnas de los periódicos, que es la única que llega al gran público, tiene en España un tono lamentable de elogio amistoso al autor o de benevolencia insustancial" (*ibid.*, p. 306).

intelectuales que desean evitar con su trabajo serio la inoperancia crítica existente: "Al crítico novel se le ofrece ahora una primordial misión: jerarquizar. Poniendo a cada autor en su sitio, mesurando los adjetivos e intentando dar un contenido teórico-literario a sus comentarios, puede encontrar la crítica española de las publicaciones periódicas su verdadero camino" (*ibid.*).

Finalmente, incluye Castellet "Tres notas sobre los jóvenes" (publicadas en principio en *Correo Literario* en un artículo que, con el título de "Panorama de los jóvenes", se ofreció en tres entregas entre finales de 1954 y principios de 1955, dedicadas a teatro, novela y poesía, respectivamente), en las que intenta desenmascarar los nuevos y prometedores valores de nuestra literatura. De forma expresa, señala que sólo incluye a los escritores pertenecientes a la "generación de los jóvenes", es decir, a la compuesta por autores nacidos entre 1922 y 1936, por lo que el carácter del panorama es "forzosamente breve y provisional", máxime si con "rigor crítico" se añade una "criba selectiva" a los escasos nombres existentes.

Alfonso Sastre, autor y crítico al mismo tiempo, parece ser el único en realizar un teatro con conciencia de su misión y al que le ha preocupado "su función social, sus posibilidades educadoras, inquietadoras y, en resumen, catárticas. Y ha obrado en consecuencia" (*ibid.*, p. 85).[84] En el "teatro de agitación social" que practica en *La mordaza* se adecúa a la nueva técnica de exposición objetiva que tan buenos resultados está dando en el panorama literario internacional: "trata de sugerir, por medio de la acción o los diálogos -especialmente de la primera-, una serie de problemas y cuestiones que, aunque quedan por resolver muchas veces, no por eso dejan de inquietar al espectador, que las acepta sin darse cuenta que van incluidos en la anécdota" (*ibid.*). En realidad, lo que pretende decir Castellet es que a través de una exposición sutil, se logra acceder a la conciencia del público y provocar en él posiciones inconformistas para con la sociedad ambiente; por eso, "[...] de este tipo de teatro cabe esperar los mejores efectos sobre el público, que no

---

[84]. No olvida, por otra parte, a los directores y críticos que, sin participar en la actividad creadora, trabajan por la consecución de un "clima teatral sano" y de una "dignificación del teatro". Es el caso de José María de Quinto y de Juan Emilio Aragonés.

puede mostrar prevención alguna por algo que se le presenta como simple anécdota" (*Ibid.*).

Esta es una de las poquísimas ocasiones en las que nuestro crítico se manifiesta acerca de su consideración teórica teatral. El teatro es, ante todo, "espectáculo colectivo" y sólo en la representación adquiere realmente cuerpo y sentido. A propósito de Sastre afirma que "[...] es el único autor de su generación que, reuniendo unas mínimas [...] condiciones de forma y contenido, ha conseguido estrenar en sesiones destinadas al público habitual de teatro comercial [...] con una sala llena de gente que sigue con interés la acción del drama, que participa en él y cuyas reacciones poseen la calidad de comunitarias y, por lo tanto, revelan la verdadera esencia del teatro, espectáculo colectivo. [...] La obra de teatro lo es, en verdad, una vez contrastada con un público y asumida por éste. Sin representación no existe género dramático y en ello todo el mundo está de acuerdo" (*ibid.*, pp. 84-86).

Un "mínimo rigor crítico", un cierto criterio selectivo basado en la exigencia del escritor consigo mismo y en su capacidad para "emprender la construcción de un mundo propio que sea a la vez revelador de la situación de una sociedad -la suya- y que se ofrezca como tarea común de investigación y crítica al lector" [*ibid.*, p. 88) conduce a Castellet a la elección de seis nombres interesantes en el terreno novelístico, a los que divide en dos tendencias: los formados en Cataluña: Ana María Matute (hasta el momento, la mejor escritora de su generación y de las inmediatas precedentes), Juan Goytisolo y Mario Lacruz, caracterizados por una inquietud técnica y una preocupación poética, por una parte, y, por otra: Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Rafael Sánchez Ferlosio, a los que la formación castellana ha conducido a preocupaciones más estilísticas y sociales.

Llegados a este punto, observamos cierta contradicción en sus consideraciones sobre los premios literarios. Si bien al hablar de ellos anteriormente en estas mismas *Notas sobre literatura española contemporánea* se lamentaba de la situación desastrosa en que se encontraban ya que entre las obras ganadoras no figuraba ninguna de las pocas que realmente merecían la pena, en este momento se sirve de su obtención para presentar a los mejores novelistas: "En efecto, el hecho

de que tres de los más prometedores novelistas de esta generación hayan quedado en los tres primeros lugares de dicho Premio [Premio Planeta 1954], indica que la nueva promoción "viene empujando" [...] y empieza a desplazar ya a algunos de los no tan jóvenes prosistas" (*ibid.*, p. 87). En este sentido, reseña la obtención, por parte de Ana María Matute, del *Premio Planeta 1954* y del *Premio Café Gijón 1952*; del *Premio de Novela Joven* y tercer lugar en el *Nadal* y el *Planeta*, por parte de Juan Goytisolo; y del *Premio Simenon 1952*, por parte de Mario Lacruz.

Una mayor precocidad respecto del dramaturgo y del novelista origina al poeta cierta facilidad para el logro de la madurez literaria y de la consideración de los lectores y dificulta al crítico la labor de selección al ser muchos más los nombres a considerar y, por consiguiente, mayor el riesgo de inclusión de poetas sin verdadera voz personal. A pesar de eso, aventura ocho nombres, de diversas tendencias poéticas, de entre los más significativos en el panorama poético español del momento: José Hierro ("[...] el menos discutido de todos ellos, el que avanza con paso más firme por los caminos de una poesía seria y estructurada, sólida en su desnudez" (*ibid.*, p. 92)), Alfonso Costafreda, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Lorenzo Gomis, José María Valverde y Jaime Ferrán son los que han alcanzado hasta el momento cierta "sobriedad expresiva".

A pesar de esa diversidad de tendencias a la que se refiere, observamos en estos nombres el predominio de los cultivadores de una poesía un tanto "comprometida" o "social". No en vano todos ellos, a excepción de Costafreda, son incluidos en su posterior antología "social" *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Si atendemos, además, a los nombres que duda en incluir ("¿hasta qué punto -se pregunta- es justo no citar nombres como los de María Beneyto, José Angel Valente, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y otros?" (*ibid.*, p. 94), todos ellos igualmente incluidos), no nos cabe duda de la tendencia de las incipientes ideas poéticas, literarias en definitiva, de Castellet.

El marcado carácter inconformista y la sinceridad de estas *Notas sobre literatura española contemporánea* causó, a pesar de la retirada del libro, una muy buena acogida en todo el ámbito nacional por parte de algunos de los mejores

críticos y publicaciones[85] del momento. Ya venía ocurriendo a su debido tiempo con la aparición de cada uno de los artículos recopilados en él. José Luis L. Aranguren nos corrobora cuando señala que "Vivimos una circunstancia que nos impone, como la tarea más apremiante "*decir* la verdad". El artículo de Castellet "Notas sobre la situación del escritor en España" ha sido reproducido y celebrado en Madrid, precisamente por esa virtud que yo llamo la *actitud ética*" (Aranguren, 1953:7).

En una reseña del libro aparecida en *El Noticiero Universal*, Enrique Badosa elogia la agrupación en libro de "[...] una serie de ensayos y críticas literarias que sustentan todas un común denominador de exigencia cultural a todo trance, expresada en ese inconformismo que siempre fue virtud en los más claros talentos de la cultura española y que, en estos últimos años, una miopía intelectual y un conservadurismo negligente han ido malbaratando conformistas e inconformistas" (Badosa, 1955:7). Pero, con todo, es la radical sinceridad y profesionalidad de nuestro crítico lo más digno de mención: "Castellet, empero, no es un aristarco, un malhumorado gratuito. Sabe lo que quiere y sabe lo que no quiere. Aplaude cuando es necesario y fustiga si llega la ocasión, que llega muy a menudo, por desgracia, y, desde luego, no silencia el nombre y la obra de algunos de los que empiezan a destacarse como valores positivos. En resumen, pone los puntos sobre las íes y habla claro, guste o no guste. E, insisto en ello, con un gran sentido de responsabilidad moral y profesional que le avalan, una vez más, como mentalidad serena y formada, cuanto informada y al día de lo que pasa en el mundo" (*ibid.*).

En la misma tónica se mueven las palabras de José Luis Cano, para quien "Estas *Notas* [...] poseen una virtud muy poco frecuente en la literatura crítica de hoy en España: su rabiosa sinceridad, la valentía para decir la desnuda verdad [...]" (Cano, 1955:8). Además sostiene que "Aunque Castellet declara modestamente que le falta mucho para ser un verdadero inconformista, la verdad es que este es quizá el primer libro español de la postguerra donde se dicen verdades de a puño sobre ciertos aspectos de la literatura española actual, y sobre la situación del escritor

---

[85]. *Vid.* en este sentido la reseña aparecida en *Congreso Universitario de Escritores Jóvenes* (1955).

español de nuestro tiempo" (*ibid.*).

Ahora bien, este libro también ha sido blanco de agudos ataques a la calidad y sinceridad intelectuales de Castellet, aunque, eso sí, por parte de trabajos recientes, no de la época. Podemos destacar en este sentido las críticas vertidas por José Antonio Fortes según las cuales todo un objetivo "inconsciente", consistente en el intento de dominio del mercado editorial para sus intereses burgueses, se manifiesta en la consideración castelletiana de la obra literaria como *revelación* de la verdad y *propuesta* al lector para su liberación y en su "*moralismo del deber ser*": "A partir de aquí, toda la lucha que se quiera del héroe/escritor contra el sistema, el poder establecido, la propia facción traidora de los escritores, etc., etc., en el mejor de los inconformismos declarados. Por este camino, igual llegaríamos nosotros a aceptar también la impropiedad e ignorancia, cuando menos, que demuestra semejante parrafada, escrita casi a continuación de esta otra[86] plagada de incoherencias y barbaridades, que no se las salta un galgo, y que en tiempos coló, quiero decir, sirvieron, se utilizaron, funcionaron" [Fortes, 1989a:557].

En cualquier caso, lo que sí es cierto es que, de mayor o menor vuelo, el pensamiento literario de los primeros trabajos de Castellet se instala en el puente de la modernidad de su tiempo. Aprovechando el soplo de aire fresco que culturalmente supuso el ministerio de Ruiz-Giménez, sus escritos, empapados por otra parte del liberalismo intelectual propio de sus contactos existencialistas (Sartre) y de su primeras lecturas marxistas (a través de la reelaboración independiente de Edmund Wilson, fundamentalmente), tienden a confundir sus límites con la sociología literaria y a la orientación normativa de creadores y lectores,[87] cualidades

---

[86]. Se refiere concretamente a las siguientes palabras: "La literatura se ha hecho carne viva y ya no podrá jugar más que con la realidad. El autor revelará esa realidad al lector y se la propondrá como tarea para su liberación personal. Del lector depende que la obra escrita con autenticidad tenga eficacia. Con la incorporación del lector a la actividad literaria se puede decir, en usado símil marxista, que *a la literatura de consumo ha sucedido la literatura de producción*" (Castellet, 1955a:18).

[87]. *Vid.* Zuleta (1974).

éstas que le otorgan un puesto indiscutible en el seno de esa joven crítica inconformista que, de espaldas al academicismo, empieza a tomar posiciones en la juventud universitaria. Entra, así, de lleno, en la lucha ideológica que se desarrolla plenamente en el país durante los años cincuenta, como miembro de una nueva clase cultural ascendente que gira en torno al marxismo y cuya cultura de resistencia "[...] se convertía -afirma Valeriano Bozal- en una cultura de clase, no tanto porque defendiera las concepciones del proletariado y del campesinado cuanto porque en su práctica ponía en primer término lo que al proletariado, al campesinado y otros sectores de la población les faltaba: las libertades" (Bozal, 1979:39). No otra razón de ser tiene su proclamación de la libertad para autor y lector: "el escritor no debe olvidar que la creación no podrá surgir nunca fresca, esto es, original y eficaz, si no mana de su más íntima libertad personal. [...] La suerte de la literatura está íntimamente ligada [...] a la libertad del escritor, como lo está a la del lector" (1957a:101-102).

CAPITULO VI. EL PUNTO DE VISTA OBJETIVO Y EL DESARROLLO DE UNA TEORIA *BEHAVIORISTA* DEL ARTE.

> "Faulkner y, en general, los escritores americanos contemporáneos, se han propuesto no mostrarnos jamás una escena describiéndola en términos abstractos y desde todos los puntos de vista, es decir, *como sólo podría verla Dios*, sino solamente como podría verla tal o cual espectador, eliminando de la narración todo aquello que la conciencia no puede llegar a conocer y lo que el objetivo de una cámara no puede recoger."
>
> C.-E. MAGNY, *L'âge du roman américain*.[88]

La consideración del *punto de vista* es una de las primeras cuestiones que inquietan a Castellet desde su acercamiento a la teoría y a la crítica literarias. Ahora bien, el interés hacia el mismo no estriba, para nuestro crítico, en su naturaleza técnica propiamente dicha, sino en el hecho de traslucir toda una nueva concepción estética acorde con los valores sociales que se han ido imponiendo en las últimas décadas. La novela de análisis propia del siglo pasado ya no servía en tanto que representaba un momento histórico caracterizado por el punto de vista absoluto, divino, ya que la sociedad se ordenaba de acuerdo con una serie de valores responsabilizados directamente en Dios. Sin embargo, unas especiales

---

[88]. *Apud* Castellet (1957a:13).

circunstancias sociales radicalmente nuevas en la historia provocan que, a partir de los primeros años de posguerra, el hombre goce ya de un cierto sentimiento de independencia, muy diferente al reducido ámbito en el que tenía que desenvolverse hasta hacía pocas décadas. Nada incita a la nueva masa a reconocerse límites y menos aún procedentes de instancias superiores. En un artículo aparecido en *Laye* en 1950, significativamente titulado "Arte para una Sociedad Asocial",[89] parafrasea a Ortega para definir la nueva situación del ser humano en los siguientes términos: "La voz nueva grita: "Vivir no es sentirse limitado, abandonarse tranquilamente a sí mismo." Y aquí empieza el desequilibrio, la desazón interna del hombre contemporáneo abandonado a sí mismo sin estar preparado para ello" (1950e:9). Ese abandonarse a sí mismo no significa construir su personalidad a partir de los límites individuales, sino un sentimiento de desnudez que provoca la búsqueda fuera de sí de una compañía que le permita abandonar su soledad. Para el crítico, la novela, junto con el cine, son las formas artísticas dirigidas a colmar la insatisfacción personal del hombre-masa en tanto que no pueden ser contempladas aparte de la sociedad en la que vive el artista. En este sentido triunfa "[...] un modo especial de arte para masas en las que cada uno de sus componentes buscando por una desazón personal una vida a la que poder subrogar la suya propia cae en la tragedia de perder todo impulso original para anonadarse en una ficción generalmente standart" (*ibid.*).

Se trata, evidentemente, de una cuestión puramente ideológica que raya, en ocasiones, en planteamientos políticos. Castellet toma estas consideraciones de *¿Qué es la literatura?*, en el que Sartre establece una clara diferenciación entre literatura de ideología burguesa y de ideología de izquierdas. La primera procede de forma analítica, esto es, por yuxtaposición de las partes, sin que se intente llegar a la síntesis ideológica de los planteamientos que pretende la segunda. El escritor francés relaciona, además, la literatura analítica burguesa con el que considera uno de los típicos recursos burgueses: la temática psicológica. Como dice Broch, "D'aquí naixerà una de les raons per a l'actitud [castelletiana] antipsicologista en la novel·la"

---

[89]. El concepto de "sociedad asocial" lo toma de Alex Comfort (1949).

(Broch, 1993:150).[90] En definitiva, es del existencialismo sartriano de donde arranca sus manifestaciones acerca de la técnica objetiva como método perceptivo abierto a la realidad. Según Jorge Blajot, Castellet se equivoca radicalmente al acudir a Sartre para la explicación de este proceso: "El intento de aclarar -dice el sacerdote- la progresiva desaparición del autor y de la novela psicológica obligan a Castellet a salirse del ámbito estrictamente literario en busca de una más amplia y radical explicación. ¡Qué pena que haya tenido tan escasa fortuna en la elección de *cicerone* para su visita a la sociología y la antropología! Porque el emparejamiento que J.P. Sartre hace de "burguesía" y "espíritu de análisis" es, cuando menos, insuficiente para convencernos de que la caída del género psicológico de novela tiene su explicación en el derrumbamiento de la sociedad -y mentalidad- burguesa" (Blajot, 1958:64).

Dicha evolución de la sociedad no se produce de manera momentánea, sino a lo largo de todo un proceso que se manifiesta en el género novelístico a través de una sucesión de técnicas nuevas. La novela norteamericana es la base de todo este proceso literario, ya que ataca a la omnisciencia del autor, defiende la técnica objetiva y adopta una posición antipsicológica en cuanto a la temática. Esta influencia norteamericana obtiene importantes ecos en Europa, especialmente entre los escritores franceses, piénsese en J.-P. Sartre, C.-E. Magny, A. Robbe-Grillet y

---

[90]. Alfonso Sastre hace una crítica feroz de la actitud antipsicologista del objetivismo. En este sentido, afirma que "El "objetivismo", en cuanto crítica, lo es tanto de la literatura "psicologista" como de otras literaturas oponentes al "psicologismo": las literaturas de signo metafísico; se presenta, pues, como negación de entidades contradictorias y ello constituye su propia contradicción interna, aunque pretenda componer una correcta negación dialéctica con lo negado atribuyendo a esto que niega una estructura no contradictoria: la psicología profunda sería, precisamente, esa metafísica negada. La endeblez teórica de esta posición es desbordada por la práctica de la novela objetiva que, en cuanto negación del psicologismo presenta un mundo propio de la metafísica: un mundo estático, parmenídeo, recurrente, ahistórico, antidialéctico; y en cuanto negación de la metafísica presenta un mundo reducido a la psicología: reducida ésta, a su vez, a un conductismo anacrónico o a la presentación de lo real superficial en el margen oscuro de una conciencia débil y pasiva" (1965:107).

Nathalie Sarraute, por ejemplo, e italianos: es el caso de Vasco Pratolini, Cesare Pavese, Elio Vittorini e Ignazio Silone, entre otros. En estas ideas se hace patente la consideración castelletiana de la literatura como un *contínuum*, como un enlace entre pasado y presente, que empieza a despuntar desde sus primeros trabajos. Así, la función del novelista estriba en reelaborar modernamente la tradición con las técnicas vigentes en su época.[91]

A este proceso evolutivo se refiere Castellet primeramente en "Las técnicas de la literatura sin autor". Para él, la muerte de los valores humanos (morales, espirituales, sociales) apoyados en Dios que preconizó Nietzsche provocan la caída de la concepción burguesa del mundo y, por consiguiente, el derrumbamiento del escritor que hasta entonces permanecía situado en lo más alto y su desaparición de las páginas de sus libros.

Son tres las técnicas utilizadas por esta "literatura sin autor". Con el *relato en primera persona* "El escritor ha bajado del pedestal en que estaba situado y se ha mezclado con la gente. Uno más entre ellos, ha empezado a vivir la vulgar y cotidiana existencia. Y un buen día nos cuenta *su historia*" (1951a:41-42). No obstante, aún conserva ciertos resabios de su anterior importancia: "En general -afirma-, el relato en primera persona [...] no es más que un estado de transición entre el punto de vista absoluto que caracteriza la novela del siglo XIX y el doble polo subjetividad-objetividad que caracteriza a la del XX" (*ibid.*, p. 42). Sin embargo, el *monólogo interior* intenta profundizar en el mundo subjetivo del individuo, enriquecimiento técnico que viene a suponer ya el arrinconamiento definitivo del punto de vista absoluto, divino: "El monólogo interior representa [...] una nueva

---

[91]. Mª Helena Rufat Casals ha visto también esta concepción castelletiana de la literatura como *contínuum*: "Aquest fet -afirma la investigadora- permet explicar la reivindicació
d'autors que com Cela representen, a banda de la modernitat tècnica i el referent social, la unió entre la tradició i la contemporaneïtat. El vell i el nou són defensats per Castellet també a través de les figures de Salvador Espriu, lleugerament estudiat en aquests anys, i de Pier Paolo Passolini, que va conèixer personalment després i del qual destaca que "assumia el pes de la tradició i intentava transformar-la segons l'aire del temps"" (1995:93-94).

cocepción del mundo de la que son principales integrantes la inseguridad, "el temor y el temblor"" (*ibid.*, p. 43).

Pero es la *técnica objetiva*,[92] que supone "una revolución literaria", la que señala "el punto culminante de la ausencia del autor de las páginas de sus obras" ya que "La frialdad, la imparcialidad del ojo de la cámara se contagia al lector que asiste impávido al desfile de personajes y acontecimientos con la impresión subjetiva de que unos y otros están sujetos a una inexorable fatalidad contra la que no hay nada que hacer, pues no existe un poder superior a ella -que podría representarse por el valor absoluto Dios-Autor- que pueda modificar o destruir su inexorabilidad" (*ibid.*, p. 45). Según el crítico, la sensibilidad colectiva ha sido modificada profundamente por el cine, cuyos procedimientos confieren "perfección y extensión" a las técnicas literarias; de hecho, el cine no ha sido ajeno a la creación de la técnica objetiva:[93] "Esto ha hecho que al estar habituados a *ver narrar*, en vez

---

[92]. Posteriormente afirmará que la *técnica objetiva* constituye "El rigor técnico adecuado" a "la literatura narrativa de nuestros días" (1955ak:11).

[93]. Castellet se basa para estas consideraciones en un texto de C.-E. Magny en *L'âge du roman américain*. La ensayista francesa al hablar de las principales innovaciones que aporta la novela americana, señala: "Una de ellas concierne al modo de narrar que se hace absolutamente objetivo, de una objetividad llevada hasta el *behaviorismo*, hecha de convenciones adoptadas en la presentación de acontecimientos, convenciones impuestas al cineasta por la misma naturaleza de su arte, pero que el novelista moderno ha escogido libremente: se describirán únicamente los hechos exteriores, sin comentarios ni interpretación psicológica. Un segundo grupo comprende innovaciones más específicamente técnicas, hechas posibles por la extensión a la novela del principio de los cambios de plano, cuyo descubrimiento transformó al cine convirtiéndole en arte. Como el director de cine, el novelista se permite ahora situar su cámara donde mejor le parece y variar continuamente su posición para mostrarnos la vida de sus personajes bajo una incidencia imprevista, desde muy cerca o desde muy lejos, haciéndonos ver una escena tan pronto por los ojos de los protagonistas, como por los de otros, y esto conservando la continuidad esencial a toda narración, sea impresa o filmada.
Podemos relacionar esta innovación capital con el empleo en la novela de procedimientos típicamente cinematográficos: fundido encadenado, sobreimpresiones o *crossing-up*, por otra parte de importancia secundaria y de los

de *oír narrar*, no nos haya sorprendido un tipo de novela -la llamada novela americana- que se limita a narrar historias con la misma objetividad que lo haría un cámara de cine, esto es, reproduciendo fielmente -sin añadir el menor comentario, el menor análisis, que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota- lo que es puramente exteriorización -perceptible por otro, hombre o cámara-, de una conducta humana frente a una situación dada"(*ibid.*, pp. 43-44). En esto consiste básicamente su sencilla interpretación de las teorías filosóficas behavioristas o conductistas, cuya importancia define, con palabras de Claude-Edmonde Magny, "por tener solamente por real, en la vida psicológica de un hombre o de un animal, lo que podría percibir un observador puramente exterior, representado en el límite por el objetivo de una cámara cinematográfica; por eliminar lo que sólo puede ser conocido por el sujeto mismo por medio de un análisis interior; en fin, por reducir la realidad psicológica a una serie de conductas en las que las palabras y gritos tienen la misma importancia que los gestos y ademanes" (*apud*, Castellet, 1951a:44-45). Y es que, según el crítico, "La técnica objetiva se adecúa precisamente al *behaviourismo*" (*ibid.*, p. 45).

Lo que pretende, en realidad, la nueva novela es que, en el mayor grado posible, los hechos *ocurran* ante la mirada del lector, en vez de ser *contados*. Por consiguiente, ya no son necesarios largos párrafos para informar sobre el pasado y la forma de ser de los personajes, sino que todos esos datos los revela la misma acción novelesca. El análisis de los personajes se sustituye, así, por la descripción de sus comportamientos.[94] Como afirma J.F. Yvars, "Per a les generacions educades pel cinema i saturades de variacions sobre el discurs fílmic, assenyalar la sobreposició objetiva d'imatges que construeixen la veritat de tota realitat és una obvietat. En definitiva, es tracta de narrar visualment o lingüísticament reconstruint les implicacions de les coses: la figura perduda, el personatge que es dissol en els trets que acabaran per definir-lo" (1987:8). El narrador enmudece y, así, el lector

---

cuales la literatura americana nos ofrece múltiples ejemplos" (*apud* Castellet, 1951a:44).

[94]. Sobre esta consideración, *vid.* Ricardo Doménech (1961).

configura a los personajes en su imaginación, a través de los datos que le proporcionan sus palabras y sus actos.

En realidad, lo que intenta nuestro crítico en esta ocasión es luchar contra la novela de análisis, propia de otras épocas, que por esos años ha caído en total inactualidad por dar al hombre una imagen demasiado soberbia que oculta su complejidad interior y le convence de una ficticia importancia en el orden creacional.[95] A nuestro entender, esa es una virtud del crítico ya que, en definitiva, el éxito principal del objetivismo, junto con la invitación a una participación más viva del lector, estriba en potenciar la fidelidad del novelista para con la realidad.[96] Ahora bien; no conviene extremar las posiciones -como en ocasiones parece ocurrir a Castellet- hasta el punto de confundir los términos proponiendo, en aras de una presentación objetiva de la realidad, lo que en verdad es una falacia. Como un tanto ferozmente afirma Alfonso Sastre, "[...] el objetivismo no parte de datos "sensibles" sino que, como cualquier literatura [...] desarrolla historias imaginadas transpuestas desde lo real. Entonces, *son estas historias inventadas las que los escritores*

---

[95]. Ricardo Doménech valora en su justa medida la significación de los avances del objetivismo. Según él, "Contra esta obtusa receta [la psicologista] -en arte todas las recetas suelen serlo-, el objetivismo lanzó dos espléndidas y oportunas bombas. "Primera: nadie puede hacer hoy psicologismo sin avergonzarse. Segunda: el novelista no puede saber lo que piensan sus personajes". Claro está que el novelista puede saber -y sabe- lo que piensan sus personajes. Y claro está también que los personajes novelescos necesitan de un trazo psicológico suficiente. Pero ambos postulados objetivistas -radicales, desorbitados- suponían el golpe de gracia para la receta. [...] Los detractores sistemáticos y cotidianos del objetivismo no deberían olvidar esta primera virtud -una virtud higiénica- de las técnicas objetivas" (1961:6).

[96]. Algunos estudiosos resaltan la capacidad de exposición objetiva de valores humanos de algunos novelistas decimonónicos. En este sentido, Antonio Vilanova afirma que "[...] no creo en absoluto que el novelista burgués del siglo XIX fuese menos inteligente que el actual, menos objetivo como creador de criaturas humanas y menos interesado por los grandes problemas sociales y humanos de su época. Los nombres de Balzac y Dickens, Flaubert y Zola, Stendhal y Proust, Dostoyewsky y Tolstoi, son suficientemente reveladores a este respecto para darse cuenta de la dimensión y trascendencia que tuvo el valor humano, el contenido social y el genio creador de los grandes novelistas de la era burguesa" (Vilanova, 1957:30).

objetivistas "afectan" ver desde fuera. Esta afectación convierte toda la estructura de la novela "objetivista" en una falacia o, quizás, en un sospechoso juego que podría justificarse como experimento y, en definitiva, como prueba en contra, como proposición -negativa- de una literatura diferente. Se pretende, pues, *"mirar"* desde fuera lo imaginado en el interior. Se hace *como que* se desconocen los datos que el mismo escritor pone. Se imagina una situación y se afecta ignorar su estructura. Se imagina a un personaje colérico y se tiene cuidado de decirlo por los datos de su conducta. Se pretende prescindir de la imaginación y se reduce todo a un juego imaginativo. Cuánto esfuerzo inútil" (Sastre, 1965:113-114).[97] Se trata, en cierto modo, de una confusión entre realismo y realidad.

Si bien en este artículo quedan sentadas ya todas las bases de su teoría objetivista, a lo largo de sus colaboraciones en *Laye* va conformando toda una teoría behaviorista de la novela. En una reseña al libro de R.M. Albérès *L'aventure intellectuelle du XXe. siècle* (1951d), señala como un "privilegio" del escritor, nada común en este país, la "absoluta objetividad" y resalta la conveniencia de que "alguien tan objetivo" ponga a los escritores españoles en su sitio y nos dé la medida exacta de su alcance intelectual.

En su reseña a *La colmena*, aparecida en el número 18 de esa misma publicación, manifiesta la intención de Cela de intentar hacer caer el antifaz de la literatura, que la convierte en un engaño o fraude, a base de jugar limpio con la realidad, llamando al pan, pan, y al vino, vino. Según Castellet, para tal tentativa "el novelista no puede utilizar más instrumento que la stendhaliana imagen del espejo o la más moderna de la maquinilla de fotografiar. Al escritor, al artista, se le concede un amplio margen: podrá dirigir, enfocar el espejo, la maquinilla, dónde y

---

[97]. Sastre evidencia en esa negación al escritor de la capacidad de captar la realidad a través de la imaginación, un cierto parentesco entre el naturalismo y la vanguardia: "Vemos que la vanguardia, y con ella el objetivismo y los naturalismos (modos instalados todos ellos en concepciones mecanicistas), renuncian a cualquier dispositivo poético o dialéctico, profundizador, para quedarse con un dispositivo sensualista (naturalismo, objetivismo) o poner en juego una especie de "imbecilidad inventada", irónica; de modo que se ha podido hablar, en el campo de la vanguardia, de "paranoia crítica" o de "locura inventada"" (1965:114).

cómo quiera. Es más, con los materiales recogidos podrá proceder a una personal composición. Podrá cortar, entremezclar los hechos recogidos, pero no podrá añadir otros de propia cosecha o retocar lo dado por la realidad. Quizá, mejor símbolo, mejor imagen que la del espejo o la maquinilla fotográfica, sea el de una cámara de cine. La obra resultante, como una película, habrá de valorarse, en su aspecto formal, por la buena o mala técnica de sus encuadres, por el montaje conjunto de los planos. De ahí, inmediatamente, se desprende la objetividad de la narración. El autor, no hace acto de presencia en ella" (1952b:54-55). Sin embargo, el crítico matiza en esta ocasión anteriores posiciones suyas que podrían resultar algo extremas y, por consiguiente, un tanto falsificadoras del correcto empleo novelístico de estas técnicas cinematográficas:[98] "No se trata, empero, de un *behaviourismo* llevado a punto de espada, sino de una objetividad no forzada, ya que tampoco es cuestión de engañarnos: el autor existe, solo que se le niega cualquier jerarquía" (*ibid.*, p. 55).[99] A continuación, compara esta novela con *La busca*, de Baroja, para incidir en la radical diferenciación entre la única novela española [*La colmena*] cuya técnica y espíritu están al día y la obra de un hombre del 98 caracterizada, por otra parte, por pertenecer a la misma línea picaresca en la que se inserta la obra de Cela: "la normalista objetividad narrativa de Cela, frente a las frecuentes interpelaciones del autor al lector en las obras de Baroja, etc., nos hablan de dos maneras de concebir la literatura y, en definitiva, el mundo que intentan describir" [*ibid.*).[100]

---

[98]. Es curioso observar cómo se sucede la terminología fotográfica o cinematográfica en la crítica de Castellet. En esta misma reseña, al intentar mostrar la articulación del mundo descrito por Cela, afirma que "El autor ha *impresionado su clisé* inicial en el café de doña Rosa" (1952b:52) (El subrayado es nuestro).

[99]. Estas mismas palabras acerca de la objetividad de Cela las reproduce en: "Iniciación a la obra narrativa de C.J. Cela" (1962c) y en el prólogo a *Recuerdo de Don Pío Baroja*, de Cela.

[100]. También en la reseña a *Del Miño al Bidasoa* de Cela, incide en el carácter objetivo de este novelista: "Cela sabe que hoy en día el novelista debe trabajar con los materiales que le ofrece la más inmediata realidad y que su labor consiste en revelarlos y proponerlos objetivamente al lector para que éste sea quien, en definitiva, se los arrogue como propia tarea a realizar" (1953a:69).

La importancia que cobran los personajes a raíz del fenómeno de la desaparición del autor que intenta mostrar, se hace patente en otra reseña aparecida en ese mismo número de *Laye*, según la cual *Gambito de caballo*, obra menor del "exponente máximo de la actual novela americana"[101] y, por tanto, del narrador objetivo por excelencia, William Faulkner, "nos aporta una importante novedad, tan radical que nos desorienta respecto a las intenciones de su autor. Gavin Stevens es el primer personaje faulkneriano a quien le es permitido prever, vencer en cierto modo los ignorados pero fatales designios del tiempo. Prever, adelantarse a los acontecimientos, modificarlos sobre la marcha, era algo inconcebible en el habitual mundo de Faulkner" (1952c:94-95). Laureano Bonet ha visto en la primacía que alcanza la literatura angloamericana en Castellet y en otros colaboradores de *Laye* una nueva concepción del hecho artístico: "[...] a lo largo de un infatigable quehacer teórico-, la plana mayor de *Laye* irá asumiendo una visión racionalista y antipsicologista del hecho artístico. Así ocurre con los tantas veces citados Castellet, [...]" (Bonet, 1988a:64).

Ahora bien, donde concluye la exposición de toda esta teoría behaviorista de la novela que ha ido fraguando en *Laye* es en "El tiempo del lector", aparecido en el penúltimo número. Comienza señalando tres hechos diferenciales entre la novelística actual y la del siglo pasado: *distinto enfoque narrativo* (al novelista del siglo XX no le están permitidas la- inferencias en la acción ni los comentarios o descripciones propios del escritor del siglo pasado), *distinta construcción* (la novela de nuestro siglo adquiere, por el empleo simultáneo y aparentemente arbitrario de las nuevas técnicas narrativas que ha inventado la objetiva, primordialmente-, una complejidad que no respeta la linearidad temporal de la del siglo pasado) y *distinta expresión* (un cierto lenguaje oscuro sucede a la expresión analítica y de nivel social elevado del XIX). Seguidamente, siguiendo a Ortega, Sartre, Ingarden y Magny, solicita la participación del lector en la obra para cerrar el doble acto creador que exige la novela: "El autor debe pensar siempre en el posible lector que le necesita, que precisa de su revelación porque dentro de sus posibilidades no está la de

---

[101]. Como lo denomina algo después en (1955ak:11).

revelar, sino la de asumir la revelación como tarea o ejercicio del cual, a su vez, no podrá inhibirse sin incurrir también en irresponsabilidad. Hay algo que se ha hecho para él y que el lector debe aceptar con pleno conocimiento de lo que le exige esa aceptación. Negarse a ello será esterilizar lo que generosamente se le ha ofrecido" (1953f:42). Dicha participación debe ser activa pero sólo si el escritor se atiene al modelo de exposición de hechos propio del objetivismo, desterrando toda interpretación omnisciente: "Autor, lector -dice Castellet-:dos hombres juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Pero he aquí que todo juego tiene sus reglas y las de éste se llaman *oscuridad expresiva* y *complejidad narrativa*" (*ibid.*). Esta complejidad demandará del lector una gran atención para reconstruir los entramados anecdóticos, decifrar pasajes oscuros o llenar frecuentes vacíos: el lector debe, por consiguiente, pulir y retocar la obra hasta que ésta se le entregue para un fecundo aprovechamiento de sus posibilidades. Dicha complejidad narrativa, propia de las técnicas objetivas de narración, se convierte, pues, en la cortesía del "autor-hombre" (en contraposición al "autor-dios" omnisciente del XIX) hacia el lector, ya que le ofrece el fruto de su imperfecto trabajo para que lo mejore o perfeccione y aporte toda su experiencia humana a ese trabajo común: "La oscuridad -afirma Jean Génet- es la cortesía del autor hacia el lector" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 44).[102]

También en 1953, publica un artículo en *Revista* sobre Mario Lacruz y la novela policíaca (1953j), en el que rechaza la línea tradicional u "ortodoxa" (Conan Doyle, Agatha Christie) en la que importa principalmente el razonamiento y la descripción psicológica de los personajes, al mismo tiempo que muestra gran énfasis por una línea "heterodoxa" dentro de la misma, mantenida por la escuela

---

[102]. Ideas semejantes a las expuestas por Castellet en este artículo, muestra José María Valverde en "La "nueva objetividad" del arte". Según el poeta, "[...] ahora el novelista ya no es dueño y señor de los personajes y la acción, y no puede utilizarlos para la expresión de sus tesis personales. Devorado por la novela misma, por su oficio de dar testimonio de una realidad, tal vez contemplada desde un íntimo rincón de subjetividad, su propia persona no cuenta para nada más que para instrumento, siempre a punto de estorbar" (1954:242).

norteamericana (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James C. Cain) y caracterizada por el libre comportamiento de sus personajes, lejos de toda especulación por parte de la voz narradora. De hecho Dashiell Hammett se convierte, años más tarde, en uno de los puntales teóricos de *La hora del lector*, uno de cuyos relatos, *La llave de cristal*, sirve al crítico como modelo de la narración objetiva que intenta mostrar.

En marzo de 1954 aparece en esa misma publicación un artículo, "Cuatro características de la novela norteamericana actual", donde establece algunas de las bases sobre las que se asienta la técnica objetiva de narración. Destaca las siguientes: una absoluta exigencia técnica que ocasiona una profunda atención del lector al texto; la búsqueda de un "arte total", que reproduzca la total complejidad del mundo y se dirija al conjunto del hombre y no sólo a la parte más intelectual de su ser, un arte que intente representar la totalidad de la vida humana "de un modo análogo a como se formulan las simultaneidades estéticas de la música o la pintura" (1954c:6); una cruel sinceridad con la vida social del país; y una concepción del hombre cercana a la que se desprende de las últimas corrientes de la filosofía occidental. Estas características, concluye el crítico, convierten a esta literatura en "auténtica" y "perdurablemente nuestra", ya que registran las verdaderas piedras de toque de nuestro destino cultural.

En las páginas de *Revista* va fraguando las bases de una tendencia realista de denuncia en la que adquiere nuevos valores la promoción de la técnica objetivista. Se trataba de mostrar la realidad desnuda por medio de la anulación de la subjetividad del narrador, lo que posibilitaría la concienciación del lector de cara a una posible acción transformadora: "L'objectivisme -afirma Núria Santamaria- esdevenia una "servitud" derivada de la voluntat d'eficàcia social que sols es verificaria en el procés de lectura" (Santamaria, 1989:108). La misma profesora categoriza en este sentido, en base a unas palabras del crítico en torno a Juan Goytisolo,[103] acerca de la posición que adquiere la técnica objetiva en la crítica de

---

[103]. Según Castellet, "Se trata de que el lector imagine si la historia que está leyendo podría ser narrada de otra forma, sin que por ello variara el ambiente, la atmósfera peculiar en que se desenvuelve la acción y, especialmente, sin que de otro

Castellet y sostiene que "L'objectivisme, però, no es una exigencia en el sentit que podia ser-ho la "revelació"; Castellet considerava que cada novel·la havia de construir un món autònom i les demandes tècniques podien ser diferents; es tractava de conseguir l'"autenticitat formal" en cada ocasió" (*ibid.*). La exigencia de dicha técnica por parte del crítico es notoria, pero subordinada en todo momento al carácter de "revelación" y "propuesta" que debe poseer la obra literaria. Es cierto que para Castellet cada temática exige un procedimiento distinto; ahora bien, siempre y cuando la objetividad marque el tono general de la obra: "Cada novela exige -por su tema- un tratamiento específico, dentro de un tono de objetividad general. Y esas técnicas específicas traslucirán las intenciones del autor, tanto como el mismo contenido de cada novela" (1961b:137).

En un artículo aparecido en *Ateneo* a principios de 1955 con el título de "La técnica objetiva de narración en la novela norteamericana", Castellet profundiza en las relaciones cinematográficas y novelísticas e intenta presentar, antes de pasar a mostrar las características propias de la narrativa norteamericana (que vienen a ser las mismas que las expuestas en otros lugares hasta ese momento) y de fundamentar psicológicamente la técnica objetiva de narración en la escuela filosófica behaviorista, intenta presentar -decimos- las semejanzas entre novela y cine en los planos psicológico, sociológico y estético. Psicológicamente, novela y cine intentan satisfacer la curiosidad del hombre hacia sus semejantes, el deseo de identificarnos momentáneamente con la personalidad y emociones de otros hombres como nosotros, la necesidad de evasión, en fin, para subrogar nuestra vida a la de otro hombre, lo más real y concreto posible. Desde el punto de vista sociológico, novela y cine no son actos colectivos, lo que provoca una identidad estructural de los grupos sociales que constituyen sus públicos: tanto el hombre en trance de lectura de una novela como el espectador cinematográfico permanecen solos, abstraídos por

---

modo el ambiente o la atmósfera pudieran ser más ricos en detalles, más densos por así decirlo. Si es así, o sea, si la acción admite otra forma narrativa más adecuada, no hay autenticidad formal, no hay novela. Si no es así, en cambio se cumple la exigencia formal que surge de la misma acción, hay novela, obra de arte" (1955h:10).

el relato en el que se sumergen. Estéticamente, ni novela ni cine son espectáculo -en tanto que no son actos colectivos-, sino dos formas distintas de relato, o de narración, dos manifestaciones de un mismo género narrativo. Posteriormente, anticipa ciertas ideas vertidas en *La hora del lector*, tales como la doble lección de humildad por parte de autor y lector que la técnica objetiva aporta a la novela y la dificultad que entraña el uso exclusivo de esta técnica (tan sólo Dashiell Hammett la lleva al extremo), por lo que recomienda la utilización simultánea de distintas técnicas (relato en primera persona, monólogo interior y narración objetiva) para el enriquecimiento de las dimensiones narrativas de la novela contemporánea.

Pero donde se detiene pormenorizadamente en la consideración del objetivismo literario es en *La hora del lector* (1957a), libro emblemático que supone el gran tratado del *behaviorismo* social español. Todo el capítulo primero está dedicado a "Las técnicas de la literatura sin autor" y en él expone de manera extensa las mismas ideas que anteriormente empleara en su artículo del mismo nombre ya considerado. La cita de Claude-Edmonde Magny que abre el capítulo es la misma que hemos utilizado para encabezar el nuestro ya que creemos que sintetiza a la perfección la teoría objetivista de la novela que intenta difundir durante toda la década de los 50 y la concepción filosófica behaviorista del arte que tan adecuada resulta ser para la misma. Tras hacerse eco del fenómeno de la progresiva desaparición del autor de sus libros que se ha ido desarrollando en los últimos años de forma paralela a la caída de la novela analítica propia del siglo pasado, caída -decimos- provocada por el hundimiento de la concepción burguesa de la vida, acude para intentar explicar dicho fenómeno al diferente uso que del concepto de *punto de vista* hacen las tres técnicas narrativas más recientes que revolucionan la historia de la novela: el relato en primera persona y el monólogo interior (en los que no nos vamos a detener ya que desarrolla básicamente las mismas ideas que acerca de ellos expuso en el artículo anteriormente citado), y la narración objetiva.

Para comenzar su apartado destinado a "Las narraciones objetivas" hace uso de distintos tratadistas que ya habían señalado con anterioridad el mismo proceso de objetivación de la novela que él intenta exponer. Es el caso del Ortega de *Ideas sobre la novela* (1925), del Comfort de *La novela y nuestro tiempo* (1949) y del

Valverde de "La "nueva objetividad" del arte" (1954). No acude aquí, sin embargo, a los teóricos franceses ya que en algunos aspectos su teoría no parece coincidir con la de aquéllos. Santos Sanz Villanueva precisa acertadamente que "*La hora del lector*, de Castellet, postula una objetividad que como método técnico tiene mucho que ver con la escuela francesa. Aunque tanto en la adopción de ésta por Castellet como por Goytisolo, hubo también confusión al pretender que el objetalismo francés implicara la desaparición del narrador y la objetividad -no me refiero a valores morales, por supuesto- que no entraba en la subjetivista selección del enfoque narrativo por los franceses" (Sanz Villanueva, 1980:131).

A principios del siglo XX el cine consigue desarrollar la sensibilidad receptiva del público y se incorpora, así, como una más a las fuentes de evocación visual que hasta ese momento tenía el mismo -la experiencia real y el teatro. La sensibilidad colectiva se habitúa entonces a *ver narrar*, por lo que no extraña que el cine tenga una importancia decisiva en la formación de la técnica objetiva de narración. Esta nueva técnica "[...] consiste -afirma el crítico- en narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es *reproduciendo fielmente* -sin añadir el menor comentario, ni intentar el menor análisis que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota- *lo que es pura exteriorización de una conducta en una situación dada*" (1957a:36). El comportamiento o reacción de los personajes ante un estímulo concreto parece cobrar, pues, importancia capital en la teoría narrativa castelletiana; el binomio estímulo-respuesta, centro de la filosofía behaviorista, no puede estar más claro.[104]

Con el punto de vista narrativo, pues, la personalidad del escritor queda relegada a la de descriptor de imágenes de ascendencia cinematográfica, lo que significa que "el *novelista-cámara* enfoca y reproduce -concreta, directa y

---

[104]. El mismo crítico pondera la ascendencia behaviorista de esta técnica: "Las consecuencias de esta nueva técnica son innumerables y de todo tipo en los órdenes espiritual y cultural. Y si en el campo filosófico, las *narraciones objetivas* están dentro del ámbito de las doctrinas existencialistas, en lo psicológico concuerdan extraordinariamente con el pensamiento "behaviorista", [...]" (1957a:38).

obligatoriamente- conductas humanas *en situación*" (*ibid.*, p. 37), con lo que abandona toda posibilidad de análisis, propia del escritor decimonónico, en favor de una concepción sintética de la realidad.

Ahora bien; el hecho de que la técnica objetiva se alce contra la novela de análisis -que permite una gran penetración psicológica-, no quiere decir que esté exenta de implicaciones en este sentido, sino que "[...] ofrece una riqueza psicológica a primera vista sorprendente si pensamos en que enfoca y describe a los personajes siempre desde un punto de vista exterior a los mismos. Lo que sucede es que, en las *narraciones objetivas, la psicología está ya contenida en la descripción*" (*ibid.*, pp. 38-39).[105] Estamos de nuevo en el "Pedro era atrabiliario" de la teoría orteguiana de *Ideas sobre la novela*; para el filósofo, "Es [...] menester que veamos la vida de las figuras novelescas, y que se evite referírnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De ahí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes. [...] Concepto es, en realidad, un mero señalar o designar. A la ciencia no le importan las cosas, sino el sistema de signos que pueda sustituirlas" (1925:20-21).[106] Alain Robbe-Grillet retoma estos

---

[105]. Esta idea la toma Castellet del libro de *Temps et roman*, de Jean Pouillon, otro de sus maestros en estos menesteres. Parafraseando al mismo, afirma que ""la objetividad consiste en respetar la manera real de como los hechos se presentan a la conciencia, pero, precisamente, los hechos psicológicos se presentan automáticamente provistos de su significación. (...) Es necesario, pues, describir lo que veo como inmediatamente significativo, dado que *la psicología existe ya en la descripción*. (...) Por ejemplo, se nos describe a alguien que está cabizbajo, que se niega a comer, que rechaza el plato que tiene delante y no contesta más que con monosílabos; y en seguida se nos añade: "está triste". Pero esa tristeza no es, en realidad, más que una palabra que resume y unifica objetivamente las indicaciones precedentes" y, por tanto, llevando los hechos al límite, sobra la aclaración del autor, por cuanto el estado de tristeza del personaje venía dado por su aspecto, por sus ademanes, por sus respuestas monosilábicas" (1957a:39). (El subrayado es nuestro).

[106]. Sobre esta idea es interesante el apartado completo titulado "No definir" del libro de Ortega (1925:20-22).

planteamientos y los convierte en algunas de las piedras angulares de la teoría del *nouveu roman*. El escritor francés sostiene en su artículo "Un camino para la novela futura" (1956)[107] "Que sea ante todo por su *presencia* por lo que se impongan los objetos y los gestos, y que esa presencia siga luego dominando, por encima de toda teoría explicativa que tratara de encerrarlas en un sistema cualquiera de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc." (Robbe-Grillet, 1963:27). Así, los objetos irán perdiendo sus secretos y el protagonista de estas nuevas novelas estará siempre presente, mientras que el protagonista tradicional se va viendo cada vez más lejano y etéreo. La realidad de los objetos reside ahora en su presencia, por lo que se trata de construir una literatura que dé cuenta de ella, fundamentalmente a través del adjetivo "óptico", "descriptivo".

Por tanto, para el crítico, a través de esta técnica el lector puede "adivinar" o "crear" por sí mismo las reacciones de los personajes o sus estados psicológicos sin la ayuda de un autor que se los vaya precisando. Esta actitud, aunque bastante consensuada en la época, fue blanco de agudos ataques por parte de posiciones más moderadas en lo que a la consideración de las competencias del autor y del lector se refiere. En este sentido, es bastante elocuente la crítica del sacerdote Jorge Blajot, quien, sin negar el papel activo del lector, prima el "derecho propio" del novelista a acceder a la psicología de los personajes.[108] De la misma manera, sin

---

[107]. Este artículo de Alain Robbe-Grillet está recogido posteriormente en: Robbe-Grillet (1963).

[108]. Según Blajot, "Admitiendo lealmente las virtudes de la "narración objetiva" -del novelista *cameraman*-, lamentaríamos que nuestros jóvenes escritores se encapricharan con ella, hasta el punto de considerarla el *non plus ultra* del oficio y quién sabe si el único camino viable en nuestros tiempos. Si el novelista posee, por derecho propio, acceso directo a los senos del alma de sus personajes, ¿por qué va a renunciar a él y reducirse a *mirar* desde fuera, adoptando lo que en definitiva no es más que una impuesta limitación del cine? Castellet advierte, y con razón, que "en las narraciones objetivas, la psicología está ya contenida en la descripción". Describir -según el ejemplo de Jean Pouillon- "a alguien que está cabizbajo, que se niega a comer, que rechaza el plato que tiene delante y no contesta más que con monosílabos" equivale a decirnos del inapetente caballero: "Está triste". Es verdad. Pero resulta injusto confinar al novelista al otro lado de la mesa de este melancólico

negar la actividad del lector, Alfonso Sastre reivindica para el autor la posibilidad de ofrecer la imagen de la realidad lo más "acabada" posible.[109]

Finalmente, para el crítico, el hecho de que la narración objetiva rescate al autor del pedestal -de la situación privilegiada- en el que estaba en el siglo pasado, hace también que le devuelva "su condición de hombre" y "su dignidad humana", lo que le sitúa en el mismo plano del lector. Así, en mutua colaboración, "ambos se encuentran ante la novela con las mismas posibilidades de liberación" (*ibid.*, p. 41). Además, esta técnica otorga al lector un papel relevante, por lo que éste se convierte en el complemento necesario que necesita el autor para que sus novelas lo sean realmente, es decir, para que sean *objetos*. En el "Apéndice" destaca *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, como un hito ya que es la "primera vez en la novela

---

comensal y no permitirle decirnos cómo *el corazón* está cabizbajo, *la voluntad* sin hambre y *el alma* en absorbente diálogo interior. ¿Y por qué nos privaremos nosotros, lectores, del espectáculo de una tristeza vista desde dentro -sin la fatigante morosidad proustiana, de acuerdo-, del amor o del odio, tal como lo ha venido practicando muy en el siglo XX un Mauriac, por ejemplo? Para ello no es preciso "definir" -en el sentido anatematizado por Ortega- ni dejarnos en ayunas estéticas y vitales como cuando de buenas a primeras se nos notifica que "Pedro era atrabiliario". El esfuerzo de Robbe-Grillet resulta estimable en su empeño de devolver entidad y rango a los objetos, pero su posición teórica puede ser esterilizadora por unilateral y restrictiva. Apliquémonos a enriquecer al novelista, no a mutilarle" (1958:62).

[109]. Según Alfonso Sastre, "Sin propósito de establecer una polémica con la tesis que propone la presencia de un lector colaborador con el novelista, sí parece oportuno declarar la conveniencia de que el escritor presente una imagen lo más acabada posible de lo real, para lo que empleará el instrumento más sensible y complejo de que disponga. La imagen, por muy "acabada", siempre será abierta, y la actividad del lector no tendrá que consumirse en el puro "entender" la topografía y el desarrollo de la acción; la actividad del lector, en suma, no se "consumirá" en nada, pues se habrá establecido -como siempre en la gran literatura- una relación dialéctica entre el autor y el lector del libro. Lo demás -"echarle misterio" a la realidad (como en la "vanguardia") o trivializarla (como en el "naturalismo"), o las dos cosas (como en el "objetivismo")-, es proponer al lector una actividad inútil, puramente estética. La dialéctica es sustituida por un juego sádico-masoquista, placentero y cruel, propio de una decadencia de tipo alejandrino" (1965:105).

española" que se ha sabido utilizar esta técnica objetiva de narración.

Unos meses después de la aparición de *La hora del lector*, publica en *Papeles de Son Armadans* un importante artículo, bajo el expresivo título de "De la objetividad al objeto. A propósito de las novelas de Alain Robbe-Grillet". En él subraya con detenimiento algunas ideas anteriormente expuestas e introduce nuevos criterios esclarecedores acerca, sobre todo, de los orígenes de la objetividad narrativa. La elaboración de esta nueva técnica es producto de la conjunción de distintos factores -filosóficos, psicológicos, físicos e históricos- que no podían sino desembocar en nuevas formas de expresión literaria, en la técnica objetiva de narración, más concretamente, "la más importante aportación de nuestro siglo a la novela" (1957f:309). No ha surgido, pues, gratuitamente sino que es el representante literario de una nueva concepción del mundo "en la que han intervenido una serie de factores tales como los hallazgos de la física moderna, las teorías filosóficas del existencialismo y el marxismo, la escuela psicológica del comportamiento ("behaviourismo") y la fisiología de los reflejos, las doctrinas sociales que, desde hace un siglo, están dando un giro copernicano a la historia de la humanidad, y los descubrimientos expresivos del cine y la televisión, junto con los de la pintura, la escultura y la arquitectura de nuestros días" (*ibid.*, p. 310).

Las modernas teorías físicas han puesto de relieve una mayor importancia cognoscitiva de la vista sobre los otros sentidos. La vista ayuda a comprender con más facilidad las nociones de objetividad y subjetividad, analizadas modernamente por ciertas teorías físicas como la de la relatividad. Para el crítico, ésta "es, por el momento, el último estadio en la eliminación de los elementos subjetivos en las impresiones. Y eliminados éstos, los objetos y el mundo físico que nos rodea se nos ofrecen con una existencia "fuera de nosotros", objetiva, que obliga al hombre a nuevas tomas de posición frente a los acontecimientos del mundo exterior" (*ibid.*, p. 312). La negación de la materia de los antiguos que efectúa la física para sustituirla por sucesos inferidos por sus efectos sobre la vista, obliga a una nueva concepción del mundo de la que los novelistas contemporáneos, como Alain Robbe-Grillet, extraen la necesidad de una descripción "óptica u objetiva" y una especial

atención al mundo de los objetos.[110]

La filosofía existencial, de la mano de Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty, fundamentalmente, también ha contribuido a esta nueva concepción del mundo en tanto que considera que los objetos tienen una existencia propia y son útiles de trabajo, tal y como se nos presentan en el trato cotidiano. La aportación de Heidegger al tema de los objetos ha consistido en desvelar la falsa concepción

---

[110]. Robbe-Grillet achaca el surgimiento de este nuevo arte novelesco, que él llama *nouveau roman*, al hundimiento de los mitos de la "profundidad": Existe hoy [...], un elemento nuevo, que nos separa -esta vez radicalmente- de Balzac, del mismo modo que de Gide o de Madame de La Fayette: es la destitución de los viejos mitos de la "profundidad". Hoy sabemos que toda la literatura novelesca descansaba en ellos, y solamente en ellos. [...] No es sorprendente, en estas condiciones, que el fenómeno literario por excelencia haya consistido en el adjetivo, global y único, que buscaba agrupar todas las cualidades internas, toda el *alma* escondida de las cosas. La palabra funcionaba, así, como una trampa en la que el escritor encerraba al universo para entregarlo a la sociedad. La revolución llevada a cabo ha sido importante: no sólo no consideramos ya el mundo como bien nuestro, como nuestra propiedad privada, calcada sobre nuestras necesidades y domestizada, sino que, por añadidura, no creemos tampoco en esa "profundidad". [...] Comprobamos día a día, la repugnancia creciente de los más conscientes ante la palabra de carácter visceral, analógico o mágico. Entre tanto, el adjetivo óptico, descriptivo, que se contenta con medir, situar, limitar y definir, señala, probablemente, el difícil camino de un nuevo
arte novelesco" (*apud* Castellet, 1957a:159-161). En su lucha contra la "precariedad" de los supuestos teóricos de la escuela objetivista, Alfonso Sastre contrapone a esos mitos de la "profundidad" los que llama "mitos de superficie": "Se habló de los mitos populares, significando la conveniencia de desmontarlos, lo que constituiría la tarea propia de un realismo desmixtificador, des-mitificador. Así mismo queda propuesta ahora la tarea de desmontar los "mitos de superficie" agazapados tantas veces en la crítica sedicente materialista de los "mitos de profundidad". La negación teórica de la metafísica se produce muchas veces como negación real de la dialéctica. La negación de una literatura ahogada por la psicología, produce muchas veces una literatura societaria y deshumanizada. De ese modo la literatura sedicentemente liberada de los mitos burgueses de la profundidad aparece secretamente ligada a otros mitos -los del cientifismo mecanicista, los del materialismo vulgar, los del beheviorismo...- cuya destrucción es la tarea de una literatura realmente liberada" (1965:118).

estratificada de los mismos, propia de la filosofía tradicional e, incluso, de Husserl. Para ello, rechaza la relación unitiva del sujeto-objeto y enfoca su atención hacia la forma inmediata y natural en que el hombre está en el mundo. Estas mismas relaciones entre hombre, objeto-instrumento y objeto-producto, es también uno de los ejes fundamentales del pensamiento marxista. Al hilo de estas consideraciones, concluye Castellet en que la técnica objetiva encuentra su correspondencia filosófica en las corrientes más actuales del pensamiento.

La importancia del cine no estriba solamente en haber revelado al hombre la imagen visual del mundo y el redescubrimiento de las posibilidades expresivas de las voces, los gestos, los silencios, etc., sino en el hecho de haber mostrado también los objetos: "Más sutiles los directores cinematográficos que los novelistas, supieron extraer de los objetos sus posibilidades expresivas, en tanto que eran compañeros del hombre, testigos silenciosos -aunque a veces operantes- de las situaciones que tenían lugar en su presencia" (*ibid.*, p. 317). El ojo de la cámara[111] recoge, por tanto, las conductas humanas, por un lado, y las apariencias del mundo físico, por otro. En este sentido, al ejemplicar en la obra de Robbe-Grillet esas posibilidades expresivas de los objetos, Castellet pretende llenar el vacío que otros novelistas llamados "objetivistas" han dejado al olvidar a los objetos, enfrascados en una preocupación sustancial por las actividades humanas. Una de las contradicciones más frecuentes de muchos de estos narradores consiste en el empleo de adjetivos que traducen sensaciones incompatibles con la total objetividad del ojo de la cámara, que es el punto de vista del narrador de técnica objetiva. Uno de los principales esfuerzos estilísticos de Robbe-Grillet consiste precisamente en destruir lúcidamente el adjetivo clásico que cubre a los objetos: "El objeto clásico -afirma el crítico- segregaba fatalmente sus adjetivos. El objeto actual, para liberarse, se rebela destruyendo las películas o capas adjetivas que lo inmovilizaban y falseaban, para quedar, ahora, idéntico a sí mismo. Libre ya, el objeto está disponible y abierto a una nueva dimensión, el tiempo" (*ibid.*, p. 331).

---

[111]. Recordemos que *The Camera Eye* es el título de uno de los hilos narrativos trenzados por John Dos Passos en la trilogía *U.S.A.*.

Esta es la última ocasión en la que Castellet, más preocupado ahora por la tendencia social literaria que por cuestiones puramente técnicas, teoriza de forma más o menos explícita acerca del objetivismo. Los tiempos de más intensa influencia existencialista, que aconsejaban el empleo de ciertos modelos de expresión, concretamente de la novela, como cauce más adecuado para el reflejo del compromiso y, en definitiva, de una nueva concepción del ser humano basada en su libertad absoluta con la que determinar la esencia y los valores del existir, ya han pasado. No obstante, en diversas ocasiones continúa con la defensa del objetivismo, pero ya siempre desde el punto de vista de las implicaciones realistas de esa técnica, que ya atisbamos en las páginas de *Revista*.

Así, por ejemplo, en 1957, escribe también unas "Notas para una iniciación a la obra de John Steinbeck", que sirven de prólogo a la edición española de sus *Obras Completas* y apuntan ya a la tendencia social realista a la que nos referimos. En ellas elogia el buen hacer técnico de Steinbeck, que le hace merecedor de formar parte de la nómina "de los mejores novelistas norteamericanos contemporáneos", sirviéndose de las siguientes palabras de Hoffman: "[...] Steinbeck era capaz de escribir con eficacia. Su representación en escenas individuales (cuando las consideramos aisladas) es muy impresionante. *En general no se deja llevar por la tentación de ir más allá de lo que le es posible. La seriedad de las crisis humanas y la comedia de los aspectos cotidianos de la vida son representadas a menudo con una economía de medios admirable*"[112] (*apud*, Castellet, 1957g:XXIV).

En "Juan Goytisolo y la novela española actual", fechado en 1961, artículo muy en la línea del realismo social narrativo propio ya de esa segunda época que distinguimos en la producción castelletiana, dedica un apartado a la "Técnica y mundo novelístico" del escritor barcelonés en el que incide en una consideración metafísica de la técnica, como reflejo de la concepción del mundo del novelista. En el marco de esas consideraciones, se manifiesta acerca de la acertada evolución experimentada por Goytisolo desde *Juegos de manos*, en la que a través del empleo de metáforas y del descubrimiento del pensamiento y emociones de sus personajes

---

[112]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

acusa todavía una cierta intervención del autor en la acción, hasta *Duelo en el Paraíso*, donde aprecia una notable progresión hacia la objetividad: "Ahora bien -afirma-, aún cuando esa objetividad no está totalmente conseguida, las dos novelas de Goytisolo están profundamente influidas por ese modo de narrar, el más representativo de la novelística de nuestros días, en cuya gestación no ha estado ausente la influencia sensorial de las imágenes cinematográficas" (1961b:136-137). La grandeza de Goytisolo estriba en estar "[...] muy en la línea de todo el pensamiento contemporáneo y dentro de la concepción del mundo de muchos grandes novelistas de nuestros días. [...] Goytisolo, como novelista, prefiere mostrar. La interpretación debe correr por cuenta del lector. [...] Este es el truco, la habilidad poética que Goytisolo utiliza para dar a su novela toda la grandeza humana, toda la ternura y toda la crueldad que esta contiene" (*ibid.*, p. 139).

Es sintomática, en el terreno de las implicaciones realistas del objetivismo a las que antes hemos aludido, la forma de titular epígrafes en su "Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela" (1962c). Así, para referirse a *La familia de Pascual Duarte*, a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* a *La colmena* y a *La catira*, habla de "Las novelas de intención realista o de la objetividad", y califica *Pabellón de reposo* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, como "Las novelas de intención lírica o de la subjetividad". La identificación entre objetivismo y realismo adquiere, por tanto, plena configuración en la obra del crítico. Por otra parte, en esas mismas páginas achaca al conocimiento de Dos Passos el radical cambio de enfoque que Cela experimenta en *La colmena*.

En su ensayo sobre "La joven novela española" (1963c), habla de dos momentos creadores en los novelistas de la generación del medio siglo: uno, introspectivo y autobiográfico, desarrollado entre 1954 y 1957 aproximadamente, y un segundo -mucho más maduro- caracterizado por una mirada más gélida -objetiva, en última instancia- de la sociedad, producido más o menos entre 1958 y 1961.

Desde finales de los años cincuenta, su compromiso gira en torno al género poético, nuevo foco de su atención crítica. También en sus reflexiones acerca de este género encontramos una profunda valoración de la técnica objetiva al servicio

de la actitud poética realista. La consideración del poeta como un hombre entre los demás que participa con ellos en una empresa social común y canta en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica, y no como un ser privilegiado e iluminado, ejemplifica a la perfección el proceso de descomposición de la concepción burguesa del mundo, preconizado por Nietzsche y caracterizado por un punto de vista absoluto, y su sustitución por una etapa de igualdad, libertad e independencia del ser humano.

En *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960a) y en su versión ampliada aparecida cinco años después, habla de tres tendencias principales en la poesía española de finales de la década de los 40: la "desarraigada", de actitud subjetiva, angustiosa y frenética, representada por Dámaso Alonso y Blas de Otero, entre otros; la "arraigada", de actitud "intimista, serena y religiosa", con Panero, Rosales, Vivanco, Valverde y Ridruejo; y, por último, la "objetiva y de denuncia social", practicada por Celaya, Crémer, Nora y, en algunos aspectos, Hierro. En estas consideraciones podemos apreciar una cierta confusión terminológica que patentiza, quizá, una identificación entre *objetivismo* y *realismo*. Similar establecimiento progresivo del objetivismo que observara para la novela, manifiesta ahora en torno a la poesía. La primera tendencia es completamente subjetivista; en la segunda aprecia ya un tímido objetivismo ("José Mª Valverde [...] afirma que la poesía debe "echar luz por encima de las cosas", con lo que implícitamente admite una función objetivadora de la poesía, ante la cual hubieran temblado las manos de Mallarmé" (1960a:85-86)); y en la última considera firmemente asentado el objetivismo ("Celaya no es el único en reclamar una poesía objetiva, de lenguaje y tema cotidianos, en la que el poeta, descendido de su pedestal de creador singular, reconoce que su obra es para los demás y que sólo se realiza plenamente con el concurso, con la asunción de la misma con los otros hombres, sujetos activos todos -autor y lectores- de un proceso histórico en trance de transformar el mundo" (*ibid.*, p. 82)). Estas últimas palabras contienen, resumida, toda la posición objetivista de Castellet: reclamo de una posición objetiva, derrumbamiento de la concepción burguesa del mundo, propuesta al lector y participación activa del mismo y actitud social-realista.

Cabe señalar que las técnicas objetivas de narración frente al subjetivismo del autor-dios, es decir, la renovación estilística combativa del naturalismo psicológico que esclerotizaba sobre todo a la novela española de los cincuenta, propugnadas por un sector importante de la crítica literaria española, entre los que podemos destacar, además de Castellet, a Juan Goytisolo, no se llevaron a cabo en la época de plena fiebre objetivista-realista (últimos cincuenta y primeros sesenta) tal y como se proponía teóricamente, ya que fueron utilizadas para la expresión de la más absoluta subjetividad. Como sostiene el Equipo editorial de Comunicación, "[...] en aras del objetivismo se estaba elaborando un subjetivismo que abocaba ineluctablemente en la demagogia; se denunciaba, y por nuestra parte no hay inconveniente en sumarnos a esa denuncia, la falacia de la llamada "desaparición del autor". La *objetividad* propuesta para el realismo no era tal, sus limitaciones para la descripción de la realidad eran evidentes, y "técnicamente" no resultaba menos *subjetiva* la *mirada* de García Hortelano sobre la burguesía "dolcevitesca" de Barcelona o Madrid que algunas otras de la denostada novela "burguesa", francesa o afrancesada, de entonces" (Comunicación, 1970:35). Aunque no en el terreno de la creación, la subjetividad del propio Castellet es manifiesta también si atendemos a su acalorada defensa, casi impositiva, de su particular concepción realista de la literatura, máxime en los momentos impulsivos y promocionales de sus jóvenes amigos poetas.[113]

En síntesis, el objetivismo ha sido de una importancia trascendental en la teoría y en la crítica de Castellet ya que conforma, junto con las teorías existencialistas y orteguianas, su primera concepción de la literatura, desarrollada a lo largo de diez años de producción, aproximadamente, los mismos que hemos englobado en la que consideramos como la primera etapa de su obra. Importancia rubricada aún más si atendemos a sus profundas implicaciones en la corriente realista en la que basamos su segunda etapa. Su trabajo en este sentido fue decisivo en la eclosión de toda una corriente novelística cuyo objetivo era, en palabras de Gimferrer, "ampliar el campo de lo decible mediante la estrategia de la impasibilidad

---

[113]. Promoción efectuada principalmente en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960a).

aparente" (1977:123). El mismo crítico ha ponderado bastantes años después en una entrevista con Juliá Guillamon la influencia determinante del objetivismo: "Yo estaba -afirma- muy interesado por los objetivistas norteamericanos y me parecía que aquella forma de entender la literatura era la que daba más posibilidades de creación, porque derrocaba la figura del autor que lo explicaba todo, típica del siglo XIX" (en Gillamon, 1986:3).[114]

Con esa "forma de entender la literatura" trataba de hacer una literatura que derrocara los valores burgueses pero dirigida, en realidad, a un público burgués, ya que eran las clases pudientes (altas y pequeño-burguesas) las únicas que podían permitirse lo que entonces era todo un lujo: tener un mínimo de cultura, tiempo libre y una economía lo sufucientemente desahogada como para poder adquirir ya no sólo ciertos clásicos literarios, sino las novedades editoriales que por entonces constituían las novelas objetivistas.[115] En este sentido, Alfonso Sastre señala que "Durante los últimos años ha circulado en España, sobre todo a partir de la publicación del libro de José María Castellet "La hora del lector", la idea de que la poética novelística a la altura de los tiempos es el "objetivismo", que señalaría una dirección, quizás la única, "antiburguesa" para el escritor "burgués" y contribuiría

---

[114]. Son muchos los críticos que han ponderado igualmente la influencia objetivista de Castellet. Además de los que hemos ido citando a lo largo de estas páginas, podemos señalar a Santos Sanz Villanueva (1980) y a Gonzalo Sobejano (1961).

[115]. Las siguientes palabras de Castellet en *La hora del lector* confirman que era consciente del hecho: "Dirán los optimistas -o aquéllos a quienes interesa aparentar serlo- que hay menos analfabetos en el mundo, en la actualidad, de los que proporcionalmente ha habido en cualquiera de los tiempos pasados. Pero aunque así fuera, se ha dicho y repetido mil veces que no basta con saber leer y escribir para poder considerarse ciudadano del mundo de la cultura (y aun así, millones de hombres y mujeres, en pleno siglo XX, viven toda una vida sin haber podido aprende · a leer o a escribir), sino que es preciso vivir activa, creadora y problemáticamente en este mundo para poder alcanzar los beneficios materiales y morales que la cultura reporta al hombre. Y nadie podrá negarnos que activa, creadora y problemáticamente, la cultura sigue siendo privilegio de unos pocos" (1957a:90-91).

a la elevación del nivel del lector por la exigencia que esta literatura le propone de un esfuerzo de comprensión" (Sastre, 1965:105). También José Antonio Fortes ironiza en última instancia sobre esa contradicción (de forma muy interesante si atendemos a las implicaciones realistas del objetivismo) y extrae de unas palabras en las que Castellet alude a la necesidad de un desembolso económico para la adquisición de novelas[116] el tipo de público que al crítico y a su círculo le gustaría: "Al fin y aquí, la clase social de lector, de público lector que interesa. Al fin y aquí, el tipo de interés social al que se juega, apuesta, y se produce. En definitiva y en última instancia, también, el tipo social de "problemas externos" que preocupa al honesto y responsable escritor con oficio y profesionalidad. Y tales necesidades, en las propuestas de un grupo de escritores de extracción de clase pequeñoburguesa, a la busca de un público lector con dinero, con poder adquisitivo sine qua non para constituirse en público y público lector, de formación y procedencia de clase pequeñoburguesa -a ser siempre más posible, universitaria;-, y aquellos, además, dueños y dominando sus propios aparatos de producción ideológica. O si se quiere, en fin, dicho al revés, en activa y viceversa: al acceder, al dominio de sus propios aparatos de producción ideológica, toman conciencia de un objetivo prioritario y excluyente: están necesitados de producir y dominar antes el segmento "responsable" e "inconformista" y "crítico" y etc., del mercado potencial y "engañado" de público social con dinero y lector y etc." (Fortes, 1989a:558-559).[117]

---

[116]. Según Castellet, "Mal escritos y mal construidos, esos libros tienen aún algo peor. En casi todos ellos encontramos la falta de lo que debe ser el sentido moral, la honestidad profesional del escritor. Porque si mal está que un escritor ignore su propia lengua o su propio oficio, mucho peor es que, queriendo o no, engañe al ingenuo lector que ha desembolsado su dinero para la adquisición de la novela" (1955a:36).

[117]. Fortes ironiza en este sentido en esas mismas páginas: "[...] *La hora del lector*. Pero, ¿lector?, ¿qué lector?, ¿qué público lector? ¿Se trata, se tratará de un lector y aun un público lector personal e individual, personalizado e individualizado, o más bien general y anónimo, incluso perdido en la nación española bajo el dominio de una situación de anomalía y confusión? ¿O se tratará, realmente, de un público lector *social*, en cuyo *interés*, etc., etc.? Pero, ¿de qué interés se habla, de

qué tipo de interés se trata? ¿Se trata de un tipo determinado de interés social, el interés político contrario a ese "especial tipo de política" que hace del "ingenuo lector español, el pobre", "el ingenuo, el pobre, el desvalido lector de novelas españolas"? ¿O se trata, a su vez y también, de un tipo social de interés social en todo igual e igualado al interés de la "misión social" [...] para el héroe/escritor? No hay misterio. El inconsciente moral también en este se confiesa, y revela más de lo que pretende en su declaración de intenciones. En definitiva, en última instancia, la propuesta de principios y objetivos no engañan a nadie, y se traiciona a sí misma. En definitiva y en última instancia, se trata del tipo de interés -ciertamente que, y por supuesto, social- que mueve "el mercado nacional, las leyes del mercado y política nacionales y editoriales" (Fortes, 1989a:557-558).

CAPITULO VII. EL DESARROLLO DE NUEVAS POSICIONES TEORICAS EN ESPAÑA: *LA HORA DEL LECTOR* O LA LECTURA COMO CREACION.

> "El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como "objeto"; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y el lector. Sólo hay arte por y para los demás".
>
> J.-P. Sartre

Aunque, como hemos ido viendo hasta el momento, desde sus primeros trabajos J.M. Castellet ha ido presentando repetidamente, esbozadas, las líneas elementales de su particular concepción de una teoría de la recepción, no es hasta *La hora del lector* (1957a) cuando adquieren su pleno desarrollo. No por ello debemos olvidar aquellos primeros planteamientos aparecidos en las páginas de *Laye* bajo el título de "El tiempo del lector", en los que estaban expuestos ya con bastante claridad y que suponen el origen de dicho libro.

Ahora bien, como sería interminable y un tanto repetitivo ir enumerando los

distintos esbozos que de dicha teoría ha ido publicando durante toda su primera etapa, nos vamos a centrar exclusivamente en *La hora del lector* que es donde todos se recogen y adquieren su más clara formulación.

La declaración de intenciones que expone en la "Justificación" inicial del trabajo es lo suficientemente expresiva al respecto: "esta obra quiere -afirma-, ante todo, subrayar la importancia que el lector adquiere, en nuestros días, como activo creador de la obra de arte literaria. El lector es, pues, hoy, nuestro tema y, para intentar ayudarle a tomar conciencia de su importancia en la literatura de nuestro tiempo, se han escrito estas páginas [...]" (1957a:11).

Tras relatar el fenómeno de la progresiva desaparición del autor de las páginas de sus obras a causa del hundimiento de la ideología burguesa y del empleo de nuevas técnicas narrativas (relatos en primera persona, monólogo interior y narraciones objetivas)[118] del que hemos hablado en el apartado dedicado a objetivismo, observa en otros dos fenómenos, el *progresivo oscurecimiento de la expresión* y la *complejidad narrativa*, un paso adelante para la nueva concepción de la obra de arte y para la explicación de la progresiva importancia del lector en la literatura contemporánea.

Como también apuntamos anteriormente, deduce de las *Ideas sobre la novela* (1925) de Ortega,[119] la formación, por esos años, de la idea de un doble tipo de intervención del lector en la obra (desligado de la labor creadora del autor o participando con él en la creación de la obra literaria) y el error que constituye la definición de los personajes por parte del novelista, por lo que -concluye Castellet-

---

[118]. En un "Apéndice", incluye Castellet unos textos que ejemplifican las diversas técnicas narrativas que expone en su obra, justificando la inclusión de cada uno de ellos. Los textos son los siguientes: 1. Los modos narrativos tradicionales: a) CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*; b) TOLSTOI: *Guerra y Paz*; c) PROUST: *Por el camino de Swann*. 2. Los relatos en primera persona: d) ANONIMO: *La vida del Lazarillo de Tormes*; e) HEMINGWAY: *Tener o no tener*. 3. El monólogo interior: f) JOYCE: *Ulises*; g) DOS PASSOS: *El gran dinero*. 4. La técnica objetiva de narración: h) HAMMETT: *La llave de cristal*; i) SANCHEZ FERLOSIO: *El Jarama*.

[119]. Concretamente de su ejemplo: "Pedro es un atrabiliario".

correspondería al lector la labor de definir y cerraría, así, "el doble acto creador que exige la novela: autor-obra (acto de escribir) y lector-obra (acto de leer)" (*ibid.*, p. 49).

La posición del crítico queda perfectamente resumida en estas palabras: "Se trata, pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. El arte literario será entonces una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto, en nuestro caso la novela. Así, pues, el acto literario ya no será sólo un simple acto creador del escritor, sino ante todo una doble operación que se realizará según el siguiente esquema: el escritor crea para el lector una obra que éste acepta como una propia tarea a realizar. Concretamente, en el caso de la novela, el autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente, poniendo de su parte todo aquello que el autor ha omitido u olvidado" (*ibid.*, p. 51).

A esa consideración del doble ejercicio de creación literario, se solapa una concepción catártica de la literatura "por cuanto el mundo revelado por el autor y animado por el lector será el mundo real en que ambos conviven y el objeto de esa recreación del mismo en la novela, un mismo afán de purificación o mejora. [...] al escribir, el novelista parte de una insatisfacción por la propia vida y por la vida de su entorno. Y al lector le empuja a leer esa misma insatisfacción. El propósito de mejorarse y mejorar nuestra vida está, pues, en ambos, y la obra literaria les ofrece una oportunidad única en cada caso" (*ibid.*). Autor y lector buscan, por tanto, en una tarea mutua, mejorar sus vidas a través de la obra literaria, aunque hay una diferencia en el modo como se manifiesta ese propósito de mejora ya que en el autor existe un principio activo inexistente en el lector. Para lograrlo, el autor no puede inhibirse de su responsabilidad vocacional de revelación y debe pensar siempre al escribir en el posible lector que le necesita y que deberá "llenar con su presencia el espacio que le espera en la construcción literaria. Inhibirse es una grave falta. Pero, también, cumplir con ese deber es una difícil tarea" (*ibid.*, p. 52].

La oscuridad y complejidad de la nueva novela son las que confieren esa dificultad, por lo que implican "una mayor aplicación a los ejercicios respectivos de escribir y leer" (*ibid.*, p. 57). Por una parte, pues, el escritor actual debe añadir a la

posesión de una gramática suficiente y de una imaginación creadora, un conocimiento histórico y técnico de la novela; y, por otra, el lector, no sin dificultad, "Al igual que el autor, [...] pulirá, retocará y ordenará la obra y deberá repetir su lectura hasta que merecidamente aquélla se le entregue para un fecundo agotamiento de sus infinitas posibilidades" (*ibid.*, p. 58). El hecho de que el autor no pueda mostrar en sus novelas -como consecuencia de la pérdida de su punto de vista absoluto- secretos que sólo él posee hace que no pueda ofrecer al lector materiales acabados para que los acepte o rechace, sino que sólo puede mostrarle su trabajo para que lo mejore con su experiencia humana: "*A la literatura de consumo,* diremos, *sucede la literatura de producción*" (*ibid.*, p. 60).

Esa libertad y generosidad con la que autor y lector se enfrentan a la obra ocasionan un fenómeno que el crítico llama "la milagrosa multiplicación de la novela" que consiste en que "cada entrega total es una personalidad distinta que se apropia y recrea la obra y la recrea distinta al aportar personales experiencia y cultura, tradición y herencia" (*ibid.*, p. 61), por lo que "Cada lector construye con su esfuerzo personal un mundo nuevo y distinto que nunca quedará cerrado, concluido, mientras su propio yo esté en evolución" (*ibid.*, pp. 61-62).

Podemos sintetizar, pues, diciendo con Castellet que "El lector se ha convertido [...] en protagonista activo de la creación literaria. Y nuestro tiempo, en el tiempo del lector" (*ibid.*, p. 62). La *hora del lector* "es, en realidad, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una tarea común" (*ibid.*, pp. 62-63): la de la búsqueda de su propia libertad. En esa igualdad en lo más alto encuentra nuestro crítico "[...] toda la justificación de la cultura y de la ideología de nuestro tiempo que, sobre las bases de la dignidad del hombre, la solidaridad y la justicia, están intentando construir una estructura igualitaria en donde tenga lugar esa vieja aspiración humana de que no existan privilegiados ni oprimidos" (*ibid.*, pp. 67-68).

Ahora bien; para Castellet, toda esta teoría no sólo es aplicable a la novela, sino también a los demás géneros literarios y a cualquier otra categoría artística, por lo que adquiere valor de teoría general de la recepción. En ese sentido, siente necesidad de confrontar sus ideas con otro género literario, la poesía concretamente,

en la que descubre las mismas tendencias analítica y sintética que encontraba en la prosa narrativa y en cuyos representantes más jóvenes observa sus mismas consideraciones respecto al doble carácter creativo de la obra.[120] También para la poesía se ha reclamado la misma doble creación por parte de autor y lector: "El poeta debe verificar una entrega de materiales poéticos, de poemas, que se realizan y se cumplen solamente en el acto de la lectura y singularmente en el espíritu de cada lector" (*ibid.*, p. 54). Esta concepción no es compartida, sin embargo, por otros poetas-críticos importantes del momento, como Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño, que tienden "a subrayar la realidad sustancial del poema -objetivación del mismo- polarizador de las acciones creadoras del autor y del lector" (*ibid.*, p. 53). Castellet se inserta, así, en la polémica discusión de postguerra entre *poesía como comunicación / poesía como conocimiento*, a cuya consideración dedicamos un breve capítulo posterior.

Esta teoría receptiva creadora castelletiana no sólo se hace extensiva a todas las categorías artísticas creativas, sino que alcanza también a la misma crítica: "Este margen creador puede extenderse, en cierto sentido, al crítico literario que, superados los tiempos de la *segunda creación*, de la *reelaboración* o *explicación* de los textos -conoce hoy su misión de traductor a términos intelectuales de su vivencia de la literatura, hasta llegar a construir un esquema coherente de conocimiento" (*ibid.*, p. 67).[121]

Ahora bien, el crítico se da cuenta de que hasta el momento sólo ha operado

---

[120]. Según Carlos Barral, "El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico. La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema. Existe una esterilidad de lectura, del mismo modo que una esterilidad creadora" (Barral, 1953:25-26). Para Jaime Gil de Biedma, "El acto de lectura es también un acto creador y la emoción poética puede tener para el lector un significado personal muy distinto del que tiene para el poeta" (*apud* Castellet, 1957a:57).

[121]. *Vid.* Wellek y Warren (1954).

en el terreno "maravilloso" de las teorías, con supuestos lectores inteligentes y cultos -algo "muy infrecuente" en el panorama social- y de que la realidad no responde a los buenos deseos teóricos. Un curioso fenómeno está provocando la distanciación de escritores y lectores: "*en el momento en que la evolución de determinadas técnicas expresivas ha llegado a hacer imprescindible la colaboración del lector para el acto creador literario; en el momento en que, por lo mismo, el lector accede al proceso de creación de la literatura; en este momento, la literatura se va quedando progresivamente sin lectores* [...]" (*ibid.*, p. 85).[122]

Dos razones, de orden psicológico y cultural, respectivamente, motivan un "conflicto" o "divorcio" operado en esa época entre escritor y lector: la resistencia de los lectores a todo tipo de novedad técnica, el hecho de que los lectores no consideren el inevitable progreso del arte acorde al ritmo de progreso general de la humanidad, y el doble carácter de autor y crítico operado por el escritor, mientras que el lector sigue siendo únicamente lector.[123] Para nuestro crítico, por tanto, "Falto de consideración social y falto muchas veces de recursos económicos, el escritor auténtico e inteligente paga hoy, con la soledad y con la pobreza, su afán de pureza estética, su fidelidad a las exigencias técnicas de su obra" (*ibid.*, p. 81).

Tan sólo de un "doble acto de humildad" por parte de escritor y lector depende la solución del conflicto. Por una parte, "el escritor ha de ser, ante todo, fiel a sí mismo y fiel a las íntimas exigencias de su obra" (*ibid.*, p. 75), lo que quiere

---

[122]. Son varios los ensayistas, entre ellos Sartre, que han escrito acerca de ese divorcio entre autor y lector. Recordemos las palabras del escritor francés utilizadas por Castellet como encabezamiento de capítulo, según las cuales "En el momento mismo en que descubrimos la importancia de la *praxis*, en el momento en que vislumbramos lo que podría ser una literatura *total*, nuestro público se derrumba y desaparece; ya no sabemos literalmentte para quién escribir" (*apud* Castellet, 1957a:65).

[123]. En este sentido conviene recordar la floración de poetas-profesores en la generación del 27 y los casos de Gabriel Celaya, Carlos Bousoño y Eugenio de Nora, por citar sólo a unos cuantos de las decenas de escritores-críticos de la postguerra.

decir que debe ofrecer al lector una obra completa, sin fisuras, apta para ser asumida en la segunda parte del proceso de creación, en la lectura, sin caer en el error de considerar al lector "como un ser absolutamente menesteroso y desvalido", es decir, sus obras no deben estar tan excesivamente preparadas para el lector que rompan ese "indefinible y necesario encanto y frescura". El escritor debe ser "honesto" y utilizar únicamente aquellas técnicas que formalmente exija la obra, y es al crítico contemporáneo al que incumbe "Señalar la inautenticidad formal de las obras que, bajo pretexto de modernismo y de "estar al día", han sido escritas con una falsa intención "oscurecedora", para mostrar preocupaciones técnicas que, en realidad, no han sido nunca comprendidas ni vividas auténticamente como tales" (*ibid.*, pp. 78-79).

Por otra parte, el lector -ajeno, hasta el momento, a los problemas de la creación y únicamente interesado en sus resultados- también debe acercarse a la obra con humildad intelectual, descartando toda búsqueda de evasión y trabajando el material que le ofrecen. Sólo así disfrutará realmente de la obra literaria: "Quien quiera obtener los beneficios y el placer de la lectura de un buen libro, tendrá que ganárselos, trabajando en la elaboración de su lectura, igual que el escritor ha trabajado anteriormente en la elaboración de su obra" (*ibid.*, p. 84).

Para solucionar el conflicto entre ambos, se impone, además, una renovación de los temas, a los cuales debe acompañar su técnica narrativa correspondiente para que no fracasen por inautenticidad histórica. Un camino para arreglar ese divorcio es abrir a la literatura las puertas de nuestra propia existencia y hacer que los temas que definitivamente adopte sean nuestros problemas.

En esa solidaridad y compromiso y en la libertad de escritor y lector encuentra las bases de la literatura del futuro: "el escritor no debe olvidar que la creación no podrá surgir nunca fresca, esto es, original y eficaz, si no mana de su más íntima y auténtica libertad personal. La literatura le pide hoy responsabilidad social y le exige comprometerse con su sociedad y con su tiempo. Pero no podemos verle -y él debe cuidar de que no suceda así- en trance de *creación dirigida*, es decir, obedeciendo dictados que no sean los de su más insobornable conciencia individual y social. Las experiencias del que fue llamado *realismo socialista* en arte

y literatura, han sido denunciadas, hoy, incluso en los países en los que, más o menos oficialmente, fueron implantadas sus teorías, y su balance ha sido artísticamente de claro signo negativo" (*ibid.*, pp. 101-102).

No oculta, conscientemente, las fuentes a las que acude para apoyar estas ideas acerca de la doble vertiente de la creación y no duda en ofrecer *in extenso* las citas necesarias para ayudar al lector a la comprensión de sus páginas. Además, en un "Apéndice" incluido al final del libro, reproduce parte de esos textos.[124] Son varios los autores considerados que han publicado ensayos en este sentido: Sartre (*¿Qué es la literatura?* (1948)),[125] Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk* (1931)) y Claude-Edmonde Magny (*L'âge du roman américain* (1948)), fundamentelmente, y, en la misma línea, Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela* (1925)), y Alain Robbe-Grillet ("Un camino para la novela futura" (1956)). Pero, sin la menor duda, es el libro de Sartre la fuente principal que ha inspirado el contenido de *La hora del lector*.

¿Qué es la literatura? marca profundamente el pensamiento de nuestro crítico hasta el punto de reproducir en numerosas ocasiones, sobre todo en sus primeros trabajos, las ideas del filósofo y ensayista francés allí vertidas. Ya vimos, en el epígrafe dedicado al objetivismo, la influencia en este sentido. Su influjo se activa desde la concepción misma de la literatura: "El escritor -afirma Sartre- ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades" (Sartre, 1948:55), y se materializa, como vimos,[126] en la defensa del compromiso y de la adecuación de los géneros al mismo y en esta idea de la co-creación. Para

---

[124]. Los textos reproducidos corresponden a *¿Qué es la literatura?*, de Jean-Paul Sartre, a *La era de la novela americana*, de Claude-Edmonde Magny, y a *Un camino para la novela futura*, de Alain Robbe-Grillet.

[125]. "El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; [...] la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico" (*op. cit.*, p. 72).

[126]. *Vid.* capítulo dedicado a existencialismo.

y literatura, han sido denunciadas, hoy, incluso en los países en los que, más o menos oficialmente, fueron implantadas sus teorías, y su balance ha sido artísticamente de claro signo negativo" (*ibid.*, pp. 101-102).

No oculta, conscientemente, las fuentes a las que acude para apoyar estas ideas acerca de la doble vertiente de la creación y no duda en ofrecer *in extenso* las citas necesarias para ayudar al lector a la comprensión de sus páginas. Además, en un "Apéndice" incluido al final del libro, reproduce parte de esos textos.[124] Son varios los autores considerados que han publicado ensayos en este sentido: Sartre (*¿Qué es la literatura?* (1948)),[125] Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk* (1931)) y Claude-Edmonde Magny (*L'âge du roman américain* (1948)), fundamentelmente, y, en la misma línea, Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela* (1925)), y Alain Robbe-Grillet ("Un camino para la novela futura" (1956)). Pero, sin la menor duda, es el libro de Sartre la fuente principal que ha inspirado el contenido de *La hora del lector*.

¿Qué es la literatura? marca profundamente el pensamiento de nuestro crítico hasta el punto de reproducir en numerosas ocasiones, sobre todo en sus primeros trabajos, las ideas del filósofo y ensayista francés allí vertidas. Ya vimos, en el epígrafe dedicado al objetivismo, la influencia en este sentido. Su influjo se activa desde la concepción misma de la literatura: "El escritor -afirma Sartre- ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades" (Sartre, 1948:55), y se materializa, como vimos,[126] en la defensa del compromiso y de la adecuación de los géneros al mismo y en esta idea de la co-creación. Para

---

[124]. Los textos reproducidos corresponden a *¿Qué es la literatura?*, de Jean-Paul Sartre, a *La era de la novela americana*, de Claude-Edmonde Magny, y a *Un camino para la novela futura*, de Alain Robbe-Grillet.

[125]. "El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; [...] la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico" (*op. cit.*, p. 72).

[126]. *Vid.* capítulo dedicado a existencialismo.

Sartre, "escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia" (*ibid.*, p. 89) y "todas las obras del espíritu contienen en sí mismas la imagen del lector a quien están destinadas" (*ibid.*, p. 90]. Vemos, pues, cómo el lector adquiere la misma importancia que el autor en la elaboración de la obra,[127] justificada en el hecho de que "del mismo modo que la libertad eterna -escribe el autor francés- se deja entrever en la liberación histórica y concreta que el escritor persigue, la universalidad del género humano está en el horizonte del grupo concreto e histórico de los lectores" (*ibid.*, p. 95). El origen de toda la teoría receptiva sartreana hay que buscarlo en su consideración, opuesta a la kantiana de la "finalidad sin fin", de que "[...] la imaginación del espectador no es solamente una función reguladora, sino también constitutiva; no se limita a tocar, sino que debe recomponer el objeto bello con los trazos dejados por el artista. Del mismo modo que las otras funciones del espíritu, la imaginación no puede disfrutar de sí misma; siempre está fuera, siempre está dedicada a una empresa" (*ibid.*, p. 73).

La mayoría de las ideas castelletianas sobre el lector aparecen en el capítulo segundo, "¿Por qué escribir?", de este libro. En esas páginas encontramos declaraciones muy reveladoras al respecto: "la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás" (*ibid.*, p. 69). Ahora bien; la creación por parte del lector viene "dirigida" por el autor desde la concepción misma de la obra: "la lectura es creación dirigida. Por una parte [...], el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; [...] Pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra

---

[127]. Igual consideración hacia el lector se puede apreciar en obras de existencialistas españoles como es el caso, entre otros, de *El Arte como lenguaje*, de Gabriel Celaya (1951); y de *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño (1985).

sustancia que esas pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte. Así, para el lector, todo está por hacer y todo está hecho: la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades: mientras lee y crea, sabe que podrá siempre ir más lejos en su lectura, crear más profundamente, y, de este modo, la obra le parece inagotable y opaca como las cosas" (*ibid.*, p. 71). Para el francés, una vez establecida la necesidad de la lectura para la creación, toda obra literaria es, pues, un llamamiento: "Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje. [...] Y pues esta creación dirigida es un comienzo absoluto, ha de ser realizada por la libertad del lector en lo que esta libertad tiene de más duro. Así, el escritor recurre a la libertad del lector para que ella colabore a la producción de la obra" (*ibid.*, p. 72). En definitiva, "la lectura es un ejercicio de generosidad y lo que el escritor pide al lector no es la aplicación de una libertad abstracta, sino la entrega de toda la persona, con sus pasiones, sus prevenciones, sus simpatías, su temperamento sexual, su escala de valores" (*ibid.*, p. 75); la lectura es, por consiguiente, "[...] un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo" (*ibid.*, p. 78).

Esta influencia sartreana "al pie de la letra" es la única fuente como tal de la que toma Castellet sus consideraciones. Ahora bien, se apoya también en otros pensadores para corroborarlas. Para ese propósito la obra de Ingarden, además de la de Magny para quien la identificación entre autor y lector a través de los personajes de la narración es fundamental para la eficacia de "toda obra novelesca plenamente lograda", resulta claramente relevante. Según Ingarden, es pertinente distinguir entre la obra de arte literaria propiamente dicha y el "objeto literario-estético", o sea, "cada concreción particular de la obra literaria, que en la vivencia estética llega a la constitución" (*apud* Castellet, 1957a:49-50). Para el filósofo polaco, "La obra no sólo remite más allá de sí misma al acto creador del artista, sino que es, en tanto que formación esquemática, necesariamente incumplida y

necesitada de cumplimiento en la concreción a través del lector" (*ibid.*, p. 50).[128]

Además de esos antecedentes, Castellet se remonta algunos años más en el tiempo y acude también a Ortega, otra de las fuentes explícitas y mito generacional, como vimos, para apoyar sus planteamientos. En *Ideas sobre la novela* (1925)[129] el filósofo madrileño defendía ya la necesidad de la acción del contemplador para la existencia efectiva del arte: "El arte -afirmaba- es un hecho que acontece en nuestra alma al ver un cuadro o leer un libro. A fin de que este hecho se produzca es menester que funcione bien nuestro mecanismo psicológico, y toda la serie de sus exigencias mecánicas será ingrediente necesario de la obra artística [...]" (Ortega, 1925:37). Por oposición a la pasividad contemplativa de la que hablaba Marcel Proust, defiende la idea de una contemplación activa para la consecución de una máxima efectividad artística, idea en la que el crítico barcelonés observa la base incipiente del papel creador del lector: "[...] la situación -sostiene Ortega- prácticamente óptima para conocer -es decir, para absorver el mayor número y la mejor calidad de elementos objetivos- es intermediaria entre la pura contemplación y el urgente interés. Hace falta que algún interés vital, no demasiado premioso y angosto, organice nuestra contemplación, la confine, limite y articule, poniendo en ella una perspectiva de atención. [...] Es evidente que el destino del hombre no es primariamente contemplativo. Por eso es un error que para contemplar, la acción mejor sea ponerse a contemplar, esto es, hacer de ello un acto primario. En cambio, dejando a la contemplación un oficio secundario y montando en el alma el dinamismo de su interés, parece que adquirimos el máximo poder absorvente y receptivo. [...] sólo a través de un mínimun de acción es posible la contemplación" (*ibid.*, pp. 40-41).

Por otro lado, otros estudiosos parecen encontrar otras fuentes para la teoría

---

[128]. *Vid.* a este respecto la tesis doctoral, de 1992, la primera realizada en nuestro país sobre el tema, *La teoría literaria de Roman Ingarden*, de Isabel Español Realp, que fue dirigida por Antonio Chicharro y publicada por la Universidad de Granada en microfichas.

[129]. También en otros trabajos, fundamentalmente en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), plantea Ortega su visión "activista" de la obra artística.

receptiva del crítico. En un estudio sobre las huellas de Dámaso Alonso en los jóvenes componentes de la Escuela de Barcelona, Laureano Bonet (1991) afirma que todos ellos, incluido Castellet, extraen de *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, aparecido en 1950, entre otras consideraciones, la del papel activo del lector.

Si consideramos todos estos antecedentes no podemos hablar de originalidad para referirnos a las ideas de Castellet, pero no por ello debemos desmerecer su sistematización teórica e intento de difusión en el adormecido panorama cultural español. Como señala Jorge Blayot en una reseña de esta obra, "Claro está que Castellet no hace [...] mucho más que decirnos en nuestro idioma -con acento y claridad propios, eso sí- lo que otros han discurrido ya en francés, inglés o alemán. Pero suyo es el mérito de haberle hincado el diente a tan correosa mercancía" (Blajot, 1958:59).

A pesar de todo, la modernidad de las teorías de Castellet parece clara, aproximándose a las diversas corrientes teóricas que por esos años reivindican ya el papel de coautor para el lector (estética de la recepción y otros estudios hermenéuticos, pragmática, etc.). Se inscribe, así, en una amplia discusión al respecto que se estaba planteando no sólo en el ámbito europeo, sino también en España, de la mano de teóricos como Carlos Bousoño, quien en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética* (1952) ya reclamaba para el lector dicho papel de coautor: "[...] el lector no cumple sólo [...] una función estática dentro de la operación artística, como se ha solido pensar (leer el poema, recibirlo en la psique), sino que su función es dinámica y *previa a la lectura*, aunque parezca paradójico. En efecto, el lector *interviene* en la creación del poema a partir del momento mismo de su concepción, actuando, de manera impalpable pero fehaciente, desde el propio interior del poeta, ya que éste precisa organizar sus frases *contando con aquél*: el poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa "aquiescencia" sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después, para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu. El lector colabora en la obra literaria *no en cuanto que la lee, sino en cuanto que va*

a leerla" (Bousoño, 1985[7], II:41-42).[130] Ahora bien, podemos observar alguna diferencia con respecto al crítico catalán; como señala Genara Pulido en *La teoría poética de Carlos Bousoño. Estudio de la Teoría de la expresión poética* (1952): "cuando Castellet habla de la participación del lector en la creación literaria lo hace en sentido diferente al que encontramos en Bousoño, pues, mientras que para el crítico catalán la tarea del lector consiste en contribuir a la creación de la obra a partir de la obra misma y debido a los "vacíos" existentes en ella, para el autor de la TEP [Teoría de la Expresión Poética] el lector es coautor desde el momento mismo de la creación en tanto que el escritor ha de contar con él para escribir su obra" (Pulido, 1992:128). Esto no quita, sin embargo, que, para el crítico catalán, el autor deba pensar siempre en el posible lector y sea consciente de que la obra que está creando la hace para un lector determinado, el que se forja en su mente: el autor, afirma Castellet, "[...] *debe pensar siempre en el posible lector que le necesita, que precisa de su revelación* porque dentro de sus posibilidades no está la de revelar, sino la de asumir la revelación como tarea o ejercicio del cual, a su vez, no podrá inhibirse sin incurrir también en irresponsabilidad. *Hay algo que se ha hecho para él* y que el lector debe aceptar [...]" (*ibid.*, p. 52).[131] Recordemos esa afirmación de su maestro, Sartre, según la cual todas las obras del espíritu contienen la imagen del lector a quien están destinadas. Esta diferencia de matices, ubicación de la actuación del lector en el momento mismo de la creación o a partir del texto literario propiamente dicho, no supone, sin embargo, como también señala Genara Pulido, enfrentamiento alguno desde la óptica de la actual teoría literaria, ni impide la convivencia de ambas concepciones en el seno de la estética de la recepción.

Gabriel Celaya, por citar a otro de nuestros más considerables críticos y teóricos del momento preocupados por un liberalismo ideológico y acordes con las

---

[130]. Aunque la edición consultada corresponde a la séptima o definitiva (1985), este desarrollo del concepto bousoniano de la "ley de asentimiento" ya estaba definido plenamente en la tercera edición (1962) y previamente había aparecido implícito en la primera, correspondiente a 1952.

[131]. Los subrayados son nuestros: E.A.S.R.

principales corrientes culturales europeas, tampoco se mantiene al margen de esta discusión sobre la recepción artística en la que se inscribe nuestro crítico, con planteamientos que en muchos momentos guardan bastante similitud con los suyos. En *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, aparecido en 1959, sobre todo en los apartados titulados "El Arte como comunicación: La necesidad de un espectador" y "El Arte como representación: Individuo y autor", considera que "Expresar es contar con otro. Por eso el objeto artístico está siempre pidiendo a gritos un espectador. Si uno escribe es para que alguien le lea; si uno pinta es para que alguien mire sus cuadros. [...] Al momento creador debe suceder otro momento: aquél en que aparece un espectador o receptor. [...] El espectador o contemplador no es en efecto un mero receptor pasivo. Recrearse en una obra de Arte es volverla a crear" (Celaya, 1959b:48-50).[132]

Ahora bien, a pesar del desarrollo que adquieren las teorías del lector sobre todo a partir de finales de los años cincuenta, podemos afirmar en líneas generales que Castellet es uno de los teóricos españoles que más tempranamente reivindica el papel de coautor para el lector,[133] reivindicación seguida de una sistematización teórica (en *La hora del lector*, fundamentalmente) de la que, a excepción de Carlos Bousoño, carecen otros apologetas del lector que por esos mismos años se

---

[132]. Ya en 1951, en *El Arte como lenguaje*, Celaya apuntaba estas consideraciones. Antonio Chicharro señala en uno de sus trabajos sobre el poeta y crítico que de esa obra se extrae la consideración de que "El acto creador se completa únicamente con un lector-espectador que, lejos de ser receptor pasivo, vuelve
a crear la obra" (Chicharro, 1990:93). Y continúa afirmando que "El lector-espectador representa para Celaya un sujeto cualitativamente no inferior al creador, en tanto es necesario, intrínsecamente necesario, a la creación artística, esto es, sin su presencia no existe la obra de arte" (*ibid.*).

[133]. Recordemos que en su artículo "El tiempo del lector" (1953f) ya estaban presentes, de manera más o menos sistemática, sus principales consideraciones al respecto. Sólo Carlos Bousoño, en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética*, correspondiente a 1952, había realizado una exposición teórica más o menos sólida al respecto, aunque su más clara definición la plantea en la tercera edición, aparecida en 1962.

manifiestan al respecto.

El descubrimiento o rehabilitación que Castellet hace del lector supone toda una concepción nueva de la literatura según la cual la obra literaria no se constituye como tal hasta que no llega al receptor. Se considera la obra, por tanto, inmersa en el seno de un proceso dinámico, formado por ella misma, autor y lector. De esta manera este último adquiere una relevancia fundamental, inusual hasta el momento en los estudios de historia literaria. Esta consideración de que el texto sólo adquiere significado a partir de su recepción por el lector ya había sido apuntada por Roman Ingarden y por el estructuralismo checo, en la figura de Mukarovsky (1936) principalmente, basándose en la conocida dicotomía que plantea entre obra como *artefacto* y obra como *objeto estético*. Para el teórico de la Escuela de Praga, la estructura significativa que comporta la obra artística se manifiesta en dos momentos: en la propia materialidad textual, desprovista aún de sentido (*artefacto*) y en el acto de recepción por parte del lector que es el momento en el que adquiere la significación plena (sólo entonces hay *objeto estético*). Recordemos en este mismo sentido la distinción de Ingarden (1931), fuente citada explícitamente por el crítico, entre la obra de arte misma y el *objeto literario-estético*, a la que hemos aludido con anterioridad. Se trata, en definitiva, de la negación del dogma platónico de la metafísica filológica para el que el sentido objetivo de la poesía, siempre presente en el texto literario, es accesible al intérprete. Aquí radica una de las grandes diferencias con la crítica tradicional, para la que la estructura significativa constitutiva del texto es fija y ahistórica. Como afirma Rainer Warning, "Se dió así al lector, y con él a la sociedad a la que pertenece, su derecho frente al sustancialismo de la estética clasicista" (Warning, 1975:19). Posteriormente, como veremos, H.R. Jauss (1967), en palabras de Pozuelo Yvancos, intenta "[...] presentar la estética de la recepción como alternativa metodológica para la renovación de la historia literaria y sostener la historicidad radical del juicio crítico y la mutabilidad esencial del objeto de la ciencia literaria, frente al esencialismo metafísico del formalismo y el marxismo" (Pozuelo, 1988:114).

Esta concepción teórica de la recepción entronca con su consideración de la radical historicidad de la obra literaria, con su defensa de la obra como fenómeno

histórico y con la función social de la literatura. La recepción de la obra se origina siempre en un contexto determinado por autor y lector. En consecuencia, la actividad del lector histórico configura en cierto sentido los horizontes estético-literarios, las tradiciones estéticas, en tanto que con su elección y experiencias de lectura emite juicios de afirmación o negación de las obras o autores leídos. La incorporación de esas experiencias a su visión del mundo facilita la función social de la literatura que nuestro crítico defiende apasionadamente. Esa inserción en la tradición afecta igualmente al autor y le dicta la conveniencia de unas u otras formas de escribir según el momento histórico concreto. En este sentido afirma Luis Acosta que "Podría decirse [...] que la historia de la obra literaria viene fijada por la *intervención* que han llevado a cabo los distintos lectores que a lo largo de la historia se han acercado a la misma, lo que, a fin de cuentas, no significa otra cosa que la historia de una obra literaria es la historia de sus recepciones, tal y como reconocen los teóricos de la estética de la recepción" (Acosta, 1989:20).

La actualidad de la teoría del lector castelletiana está corroborada por la cantidad de puntos en común con otras posteriores y su confrontación con ellas nos llevaría a trazar la historia de buena parte de la reciente te literaria. De entrada, conviene señalar que sus postulados acerca de la desaparición del autor se podrían inscribir en el marco de la moderna discusión teórico-crítica que, sobre la crisis de la literariedad motivada por la insuficiencia explicativa de los modelos formalistas y estructuralistas, se desarrolló a partir de los años sesenta. Ahora bien, como posteriormente se ha visto, lo que realmente estaba en crisis era el objeto textual mismo, por lo que más que de muerte del autor deberíamos hablar de muerte de la textualidad como objeto. En efecto, como afirma Pozuelo Yvancos (1988), lo que tiene lugar en la segunda mitad de nuestro siglo es un cambio de paradigma, la sustitución de una "poética del mensaje" por una "poética de la recepción", del mismo modo que en la primera mitad se produjo un derrocamiento de la "poética del emisor" en favor de la "poética del mensaje (texto)".

Cabe resaltar también que el papel que el crítico asigna al lector guarda estrecha relación con el postulado años después por los dos principales miembros de la Escuela de Constanza: H.R. Jauss y W. Iser. De Jauss (1967) podemos

subrayar en este sentido, por un lado, su consideración de la obra literaria como realidad abierta e incompleta y su consideración del público como fuerza histórica y co-creadora que proporciona el carácter dinámico de la obra y, por otro, su noción de *horizonte de expectativas*, procedente de la escuela hermenéutica husserliana, de Gadamer concretamente, según la cual ninguna lectura es neutral, sino que el lector proporciona normas genéricas y prejuicios hasta canalizar ciertas expectativas en busca de un sentido determinado. Recordemos, además, que Jauss (1977) penetra en la teoría de la experiencia estética partiendo de la consideración histórico-hermenéutica de las principales categorías de la "conducta estética placentera": *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*, correspondiendo esta última a la utilización del arte para su función social y comunicativa y a la liberación del observador de los intereses cotidianos y su traslado a la libertad estética del juicio (Pozuelo, 1988), concepción que, como vimos, compartía nuestro crítico. Cabe señalar en este punto la curiosa convivencia de dos concepciones literarias totalmente diferenciadas en el pensamiento de Castellet: una clásica, la catártica, y otra moderna, representada por la estética de la recepción.

De W. Iser (1976) nos interesa su concepto de *vacíos* (*blanks*), o puntos que se completan con las reflexiones propias del lector. Es su particular desarrollo del concepto ingardeano de *indeterminación*, según el cual, por contraposición a la inequivocidad, universalidad y determinación de los objetos reales, los objetos representados en las obras literarias poseen ciertos puntos de indeterminación que los lectores deben precisar con sus propias experiencias. Siguiendo, como decimos, a Ingarden y también a Mukarovsky, Iser considera la ausencia de una correlación exacta entre los elementos descritos textualmente y los objetos tal y como se encuentran en el mundo real como la principal característica de la literatura. Esa indeterminación objetual es la que el lector debe normalizar proyectando sobre el texto sus propias experiencias vitales: en palabras de Iser, "los textos de ficción no son idénticos a las situaciones reales. No tienen una contrapartida exacta en la realidad. Se les podría considerar como no situados a pesar del sustrato histórico que les acompaña. Pero es precisamente esta apertura la que los hace capaces de conformar diferentes situaciones que son completadas por el lector en sus lecturas

individuales. La apertura de los textos de ficción sólo se elimina con el acto de la lectura" (*apud* Fokkema e Ibsch, 1981:177). A esa labor de rellenado de indeterminaciones es a lo que Ingarden llama *concreción*: "Los lugares de indeterminación -sostiene Ingarden- quedan eliminados en las concreciones individuales, de manera que una determinación mayor o menor ocupa su lugar y, por decirlo así, los "llena". Este "llenado", sin embargo, no está suficientemente determinado por los caracteres difinitorios del objeto, y así las concreciones pueden ser en principio diferentes" (en Warning, 1975:36]. A través de las concreciones, por tanto, los lectores realizan la objetivación sintetizante incorporando su subjetividad en el rellenado de la "estructura esquemática".

Para la hermenéutica ingardeana, a través de su consideración del texto como entidad polivalente (*objeto estético*), la naturaleza textual incluye múltiples posibilidades de sentido de entre las que el lector se decide generalmente por una. De esta forma los espacios "vacíos" que forman parte de la constitución del texto se pueden rellenar de muy diversas maneras, tantas como lectores tenga la obra literaria, ya que los contextos históricos varían de un receptor a otro: "El medio en que el lector desarrolla su actividad receptiva -señala Luis Acosta- y el contexto de aparición de la obra pueden fijar la estructura de significado de una manera distinta a como lo fijaría el contexto de aparición en que se mueve otro lector en otro momento histórico. El código inicial de signos puede perderse al entrar en juego un nuevo medio" (Acosta, 1989:22). En este marco se encuadra a la perfección la teoría del lector de J.M. Castellet. Basta recordar sus consideraciones al respecto para cerciorarnos de ello: "Se trata [...] -afirma-, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. [...] el autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente, poniendo de su parte todo aquello que el autor ha omitido u olvidado" (1957a:51).

Ahora bien, conviene matizar acerca de la multiplicidad interpretativa señalando que la obra literaria no admite un número ilimitado de interpretaciones. Como afirma Félix V. Vodicka, estructuralista checo, cuenta con una pluralidad limitada de concreciones relevantes: "[...] no son posibles todas las concreciones que aparezcan a la visión individual del lector, ni pueden ser objeto de nuestro

conocimiento, sino sólo aquellas que muestran cómo la estructura de la obra encaja con la estructura de las normas literarias de la época" (*apud* Warning, 1975:17). En este sentido, para Castellet, sólo a través de una actitud seria y responsable se pueden obtener los beneficios de la lectura de un buen libro: "Al igual que el autor -afirma-, el lector pulirá, retocará y ordenará la obra y deberá repetir su lectura hasta que *merecidamente* aquélla se le entregue para un fecundo agotamiento de sus infinitas posibilidades" (1957a:58).[134]

La confrontación de las ideas castelletianas con las del semiólogo italiano Umberto Eco también repercute en aras de la modernidad del crítico. Eco tiene presentes, igualmente, los "vacíos" textuales, en los que se centra la teoría del lector de Castellet, en su consideración del texto como realidad compleja abundante en elementos sígnicos *no dichos* que deben ser actualizados por el proceso de lectura. En 1962, con el significativo título de *Obra abierta*, ya plantea la multiplicidad interpretativa del texto y, años más tarde, en *Lector in fabula* (1979) culmina este proceso teórico extendiéndose sobre la forma de intervención del lector en la producción textual que actualiza simultáneamente con su interpretación.[135]

Observamos, por tanto, que la teoría castelletiana del lector contiene algunos elementos de las distintas dimensiones histórica, hermenéutica y semiótica en que recientemente se ha contemplado el fenómeno de la recepción, propuestas representadas en la actualidad fundamentalmente por Jauss, Iser y Eco, respectivamente. No debemos confundirnos, sin embargo, e identificar su teoría con la de estos otros autores ya que son muchos (menos en el caso del primero, si atendemos a las coincidencias castelletianas con sus famosas siete tesis que contienen los principios que configuran su teoría y estética de la recepción) y muy importantes los puntos en los que difieren. Basta pensar, por ejemplo, en la noción de *lector implícito*, tan definitoria de la hermenéutica de Iser, y en la de *lector*

---

[134]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

[135]. "En la conferencia "Interpretación e historia" Eco se refiere a la importancia de *La hora del lector*, de Castellet, para el desarrollo que adquiere posteriormente la figura del lector en la teoría literaria contemporánea: *vid.* Eco (1992:25).

modelo de Eco, para darnos cuenta.

Una cuestión que pronto viene a colación en cualquier planteamiento de la teoría de la recepción es la de la delimitación del lector considerado, atendiendo a la tipología de situaciones concretas en que se define la lectura o recepción, ya que el receptor potencial de un texto puede diferir no sólo de su destinatario, sino también del lector real o empírico. Si consideramos, como hace Pozuelo Yvancos (1988), el *destinatario* como entidad a la que el autor dirige el mensaje; el *receptor* como cualquier entidad personal capacitada para la descodificación; el *lector pretendido* como el receptor en quien piensa el emisor a la hora de escribir (juvenil, progresita, pequeño-burgués, etc.); y el *lector empírico o real* como el que efectivamente lee un texto en una situación determinada, el constructo teórico castelletiano acerca del lector se desarrolla a medio camino entre estos dos últimos tipos. Pero no debemos confundir este *lector pretendido* con el *lector implícito* de Iser o con el *lector modelo* de Eco. Como bien afirma Pozuelo Yvancos, "A pesar de sus paralelos evidentes convendría no confundir esta categoría con la de *lector modelo, implícito* o ideal. De no darse esta distinción la refracción y la variación de significado de una obra en diferentes épocas, [...] la pluralidad de lecturas y polivalencia de sentido no sería rasgo, como lo es, definidor de la literatura. El lector Modelo (que coincide básicamente con el *implícito* de Iser) es necesario para la descodificación y es el que resuelve teóricamente la propia necesidad que el proyecto textual reclama de actualización de sus presuposiciones y rellenado de su reticencia, pero su distancia del *lector pretendido* puede ser tan grande como la que efectivamente se da entre la recepción de *Los viajes de Gulliver* por el ilustrado del XVIII y el lector actual. La posibilidad de que un texto modifique su horizonte de recepción es la que marca la distancia entre su *lector pretendido* y el *lector modelo* [...]" (Pozuelo, 1988:126).

Si por otra parte consideramos la distinción que plantea J.M. González en *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, según la cual "destinatario o receptor es el término del proceso comunicativo: autor --> mensaje --> destinatario, y lector o público es el sujeto activo que revitaliza la obra, creando un movimiento inverso: lector --> mensaje --> autor" (González, 1982:31), y

tenemos en cuenta, además, su apreciación, parcial,[136] de que "Para los poetas sociales no existe el verdadero público-lector; solamente el *destinatario* de un mensaje preciso que no admite discusión" (*ibid.*, p. 36), cabe señalar que cuando Castellet habla de lector identifica ambas categorías ya que si no fuera así no estaría presentando las ideas que expone en *La hora del lector* al mismo tiempo que realizaba los primeros trabajos de la que sería su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, auténtico manifiesto de poesía social, con el riesgo que eso supondría de caer en tremenda contradicción.

Cambiando de tema, hay otro asunto que quisiéramos resaltar. Una de las cuestiones que se plantearon a raíz de la aparición de *La hora del lector* en 1957 es la de un posible intento de exposición de ideas políticas por parte de Castellet, a través de una crítica de la concepción burguesa del siglo XIX según la cual el autor aparecía como figura que lo explicaba todo, y a través de una propuesta de utilización de las técnicas objetivas de narración frente al subjetivismo del autor-dios. El crítico catalán, en una entrevista con Julià Guillamon (1986) lo niega de raíz. Debemos tener en cuenta que, como vimos en su momento y como el mismo crítico reconoció, desde mediados los años cincuenta su pensamiento adquiere un marcado matiz político tras su toma de contacto con las ideas socialistas procedentes de otros países europeos. Esa politización ideológica se manifiesta estéticamente sobre todo en la defensa que por esos años hace de la tendencia "social" literaria, que, como bien afirmara Gabriel Celaya, "[...] no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que uno vive" (Celaya, 1959b:68). Si tenemos en cuenta, además, su rechazo de lo que llama concepción burguesa del mundo y su consideración de la obra literaria como inexistente hasta que la lectura no la completa y que en esa recepción radica el inicio de la acción de la literatura sobre la realidad, podemos deducir de sus teorías expuestas en *La hora del lector* una cierta tendencia política que si bien no se manifiesta de forma expresa, sí parece que impregna, en cambio,

---

[136]. *Vid.* las teorías de Celaya al respecto, fundamentalmente en *El Arte como lenguaje* (1951:36).

el fondo de todas sus consideraciones, aunque de una manera quizá un tanto inconsciente se trate y no sea ese el objetivo prioritario pretendido con el trabajo. Recordemos las opiniones del "Equipo de Comunicación" al respecto cuando afirmaba que los que propugnaban un objetivismo demostraron gran incapacidad para ello y "en aras del objetivismo se estaba elaborando un subjetivismo que abocaba ineluctablemente en la demagogia" (Comunicación, 1970:35); a su entender, la llamada "desaparición del autor" no era más que una falacia. Nos sumamos en líneas generales a estas opiniones aunque en parte quedan paliadas si consideramos, por otra parte, la difícil superación de un lógico, casi inevitable, subjetivismo.

A pesar de ciertas críticas en esta dirección, la acogida en España de *La hora del lector* fue de signo claramente positivo. Podemos resumir en palabras de José Manuel Caballero Bonald, según las cuales esta obra representa "el único intento serio llevado a cabo en España en torno a la sistematización y "puesta al día" de los problemas de la novela vigente hoy en el mundo" (Caballero, 1957:104), la virtud del libro más resaltada por la crítica del momento. El libro supuso, en realidad, todo un manifiesto doctrinal y estético en favor de un nuevo concepto de la literatura y del arte en general, la "anticipación" de la reciente estética de la recepción en el campo de la teoría de la literatura y, como por otra parte señala Emilia de Zuleta (1974), la presentación en España de las teorías objetivistas en novela que por entonces se estaban desarrollando en Norteamérica y en Francia, todo ello en aras de la radical historicidad de la obra literaria, según la cual cada época requiere unas técnicas propias de expresión. Ahora bien, llegados a este punto apreciamos que un cierto tono dogmático se entremezcla con los juicios críticos y observamos que en *La hora del lector* está latente ya una idea crítica seductora que arrastrará J.M. Castellet durante bastantes años: la consideración maniquea de que la forma más reciente de literatura excluye la viabilidad de todas las demás. Darío Puccini también acusa ese dogmatismo y esa tendencia en Castellet cuando, al referirse a esta obra, señala que "Ya desde entonces José María se presenta en la posición de creador de manifiestos literarios, de textos críticos que inauguran una tendencia o una política a través de la cual se evidenciará todo un grupo o una "comunidad" de

escritores. Esta es, en efecto, la sustancia de aquel libro, dedicado a "los escritores españoles de mi generación", y así resultarán varios de sus libros sucesivos, [...]" (Puccini, 1993:170).

Si consideramos *La hora del lector* en relación con *Notas sobre literatura española contemporánea*, o, dicho de otra forma, si nos preguntamos qué representó para la evolución del pensamiento del crítico catalán, podemos señalar por un lado, una lógica maduración, ya que ciertos atisbos de inmadurez de su primer libro se convierten ahora en fruto de una larga reflexión, y, por otro, un avance en la consideración de la importancia de los problemas formales. Finalizamos haciéndonos eco de unas consideraciones de Vallverdú al respecto: "La actitud del crítico ha variado: el "terribilismo" ha dado paso a una expresión más atenuada, pero más profunda, y los problemas de forma dejan de ser secundarios. Creo [...] que valía la pena correr aquel riesgo, ya que la obra posterior de Castellet no puede ser comprendida si no es en función de *La hora del lector* y que un buen número de cuestiones que allí planteaba no pueden ser resueltas fácilmente porque enfocan un problema fundamental de la literatura: el de su destinatario" (Vallverdú, 1965:7).

CAPITULO VIII. LA COLECCION *COLLIURE* Y EL COMPROMISO POETICO: UNA ESTRATEGIA CULTURAL Y UNA POLITICA EDITORIAL.

En los días 21, 22 y 23 de febrero de 1959 se celebra en Collioure el conocido homenaje a Antonio Machado con motivo del veinte aniversario de su muerte en esa ciudad francesa al que asisten, entre otros muchos, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Angel González, José Angel Valente, Alfonso Costafreda, Juan Ferrater y J.M. Castellet.[137] La aglutinación en torno a la figura del poeta sevillano, un mismo carácter inconformista y comprometido y una decidida actitud antifranquista materializada estéticamente en una poesía de tendencia realista, además de otros aspectos señalados anteriormente,[138] les imprimen un cierto carácter de generación literaria ("Una generación -señala Castellet- que se ha sentido unida y en movimiento, precisamente [...] conmemorando el XX aniversario de la muerte de Antonio Machado" (1960a:55)) que, como tal, siente la necesidad de darse a conocer y de manifestarse en común. En este sentido, de aquel fin de semana de 1959 Castellet y sus jóvenes poetas amigos regresan con la intención de llevar a cabo dos firmes propósitos: la elaboración de una antología poética -de la que después hablaremos- que sirviera para presentarlos en grupo y el lanzamiento de una colección de poesía en la que poder editarse: "Desde lo de Collioure -recuerda Carlos Barral- todo se va en "política de generación". Entrevistas, frente común, política de publicaciones, antología... etcétera [...] Lo del frente generacional es, sin embargo, divertidísimo

---

[137]. Dicho homenaje fue objeto de muchísimos artículos. Entre ellos, sobresalen los publicados por Gabriel Celaya, luego incluidos en *Poesía y verdad (papeles para un proceso)* (1959).

[138]. *Vid.* capítulo dedicado a la teoría generacional.

y no inútil, según parece" (Barral, 1978:191).

Fruto de este propósito, en parte también inspirado por la nonata antología de *Laye*, es la firma en 1960,[139] por parte de Barral, J.A. Goytisolo, Gil de Biedma, J. Salinas y Castellet, quien firma en nombre propio y en representación de Editoral Praxis, S.A. (editorial jurídica de la que fue fundador), del convenio inaugural de LITERATURASA, marchamo comercial con el que aparece al año siguiente la colección "Colliure" de poesía, cuya vida se prolonga hasta 1966, fecha de edición del último volumen.[140] En los libros de la colección aparecen Jaime Salinas como editor y Castellet como director. Con ella, éste y sus amigos se propusieron no sólo su difusión como poetas vinculados a la poesía "social", sino que, además, como afirma María Payeras "[...] aspiraba a ser una colección de poesía distinta a las demás en el sentido de que la tirada que se hacía de cada libro era ligeramente superior a las habituales en poesía y se ponía un cuidado especial en la correcta distribución de los ejemplares a fin de conseguir una mayor difusión" (Payeras, 1990a:58). Así, gracias al buenhacer de Barral y de Salinas, por entonces secretario de Seix Barral, se logró una eficaz distribución e, incluso, sus socios obtuvieron beneficios, algo insólito hasta el momento en una colección poética.

Al hilo de las conclusiones obtenidas tras un rápido vistazo a los libros publicados,[141] podemos decir que el criterio selectivo de Castellet y sus amigos gira,

---

[139]. El el contrato, reproducido en el libro de María Payeras (1990a), no aparece fecha alguna.

[140]. Sobre los pormenores de esta editorial y colección, *vid.* María Payeras (1990a).

[141]. Los libros publicados fueron, por orden de aparición, *Poemas de Juan de Leceta*, de Gabriel Celaya (1961); *Sin esperanza, con convencimiento*, de Angel González (1961); *Años decisivos*, de José Agustín Goytisolo (1961); *Canciones de amor prohibido*, de Jesús López Pacheco (1961); *Diecinueve figuras de mi historia civil*, de Carlos Barral (1961); *Suma y sigue*, de Angel Crespo (1962); *...que estás en la tierra*, de Gloria Fuertes (1962); *Pliegos de cordel*, de José Manuel Caballero Bonald (1963); *Sobre el lugar del canto*, de José Angel Valente (1963); *En favor de Venus*, de Jaime Gil de Biedma (1965); y *Compañera de hoy*, de Alfonso Costafreda (1966).

más que alrededor de la tendencia social realista propiamente dicha, en torno a una cierta actitud comprometida a la que les lleva su marcada actitud antifranquista. Como afirma Payeras, "Es indudable que en la colección se prima al libro comprometido, no sólo [...] porque poetas como Barral o Caballero Bonald publican en ella libros cuya línea estética contradice en cierto modo su restante obra [un tanto barroca], sino también porque otros como Crespo y Valente seleccionan del total de su obra aquellas composiciones que mejor concuerdan con la línea testimonial. [...] La "Colección Colliure" no fue de una manera exclusiva ni unánime una colección de "libros sociales". Fue, eso sí, una colección integrada por autores comprometidos cuyos libros, aunque no siempre merezcan el calificativo de sociales, se escribieron siempre en contra de la cultura y la moral franquistas" (Payeras, *ibid.*, pp. 60-61).

Con esta selección,[142] Castellet, como director literario, pretende mostrar la aparición de una tendencia que ya había venido apuntando en numerosas ocasiones a lo largo de la década de los cincuenta y a cuya difusión se compromete ahora activa y decididamente: la de la literatura *engagée* que promulgaba su maestro Sartre, la del realismo crítico que sustituye a las ya periclitadas fórmulas simbolistas. La nómina de autores seleccionados así parece corroborarlo; todos optan en líneas generales por la tendencia preconizada por el crítico. Es curioso, como por otra parte señala Carme Riera, que los textos menos realistas, en la acepción castelletiana, pertenecen al grupo catalán: "En un caso, como el de Jaime Gil, la fecha de publicación ya tardía, 1965 y el tema del poemario, erótico, le apartan del "compromiso". En otro, como en el de Barral, el primero en publicar en la colección, su texto *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961) es una contribución muy personal a los postulados de Castellet, pese al considerable esfuerzo realizado por el poeta para emplear un lenguaje coloquial y renunciar al hermetismo de su producción anterior. Es José Agustín Goytisolo, entre el "grupo de los tres", el que más cerca está del "realismo crítico" en *Años decisivos*" (Riera,

---

[142]. Conviene señalar que originalmente estaba prevista la publicación de inéditos de otros dos poetas sociales "mayores": Eugenio de Nora y Blas de Otero.

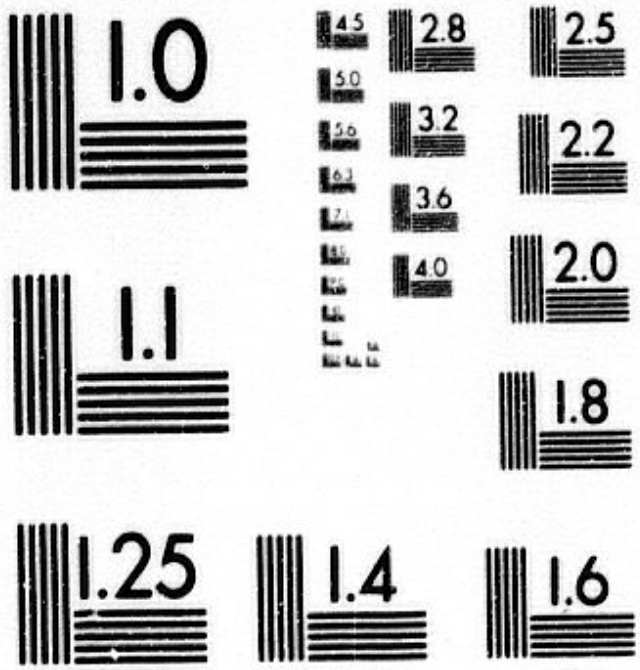
1988:220-221).

Paralela en cierto sentido a esta promoción poética realista es la que el crítico lleva a cabo con narradores de la misma tendencia en la editorial Seix Barral, en cuyo seno participa durante una época de manera activa en calidad de asesor literario, apareciendo durante algunos meses, incluso, como director de la colección "Biblioteca Breve" que, de sobra es conocido, se destaca en la difusión del social-realismo literario, no sólo desde el punto de vista creativo, sino también en el plano de su justificación teórica. La introducción en el país de libros de los principales teóricos extranjeros era difícil, aunque "Algunos centenares de cartas -afirma Barral- enviadas a la prensa con la firma de José María Castellet [...] explicando nuestro propósito, habían predispuesto a favor de la idea a unos cuantos críticos principales que hablaban de nuestros libros subrayando el esfuerzo de su publicación a contracorriente y a contrapelo de los cálculos comerciales [...]. Pero es evidente que la complicidad de unos y otros ayudaba a mantener el orden de batalla" (Barral, 1978:141-142).

Conviene señalar también que "Colliure" no es la única empresa editorial con la que el crítico intenta divulgar la poesía comprometida. Años antes, en 1956, funda junto con Joaquim Horta una colección poética llamativamente denominada "Fe de vida"[143] donde aparecen -entre otros- libros de María Beneyto, J. Gil de Biedma, Victoriano Crémer o Joaquín Marco. La colección, al cuidado de Castellet, nace bajo el signo de las nuevas actitudes poéticas; así, en el prólogo al primer número publicado afirma el crítico que "Esta poesía actual, que en los últimos años se ha definido muy acusadamente en España por unas características que más que calificar nos interesa mostrar, es la que pretende dar a conocer la colección que con el nombre de "Fe de vida", se inicia hoy con la publicación de los "Poemas de la ciudad", de María Beneyto" (1956e:s/n), toda una declaración de intenciones, pues,

---

[143]. Este rótulo editorial tiene su origen en el subtítulo (*Fe de vida*) que Jorge Guillén añade a la tercera edición (1945) de su libro *Cántico*. Según Octavio Paz (en su prólogo aparecido en la edición que de este libro hace el Círculo de Lectores), con este subtítulo el poeta pretende manifestar la "afirmación del ser y afirmación de ser" (Paz, 1977:8).



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1988:220-221).

Paralela en cierto sentido a esta promoción poética realista es la que el crítico lleva a cabo con narradores de la misma tendencia en la editorial Seix Barral, en cuyo seno participa durante una época de manera activa en calidad de asesor literario, apareciendo durante algunos meses, incluso, como director de la colección "Biblioteca Breve" que, de sobra es conocido, se destaca en la difusión del social-realismo literario, no sólo desde el punto de vista creativo, sino también en el plano de su justificación teórica. La introducción en el país de libros de los principales teóricos extranjeros era difícil, aunque "Algunos centenares de cartas -afirma Barral- enviadas a la prensa con la firma de José María Castellet [...] explicando nuestro propósito, habían predispuesto a favor de la idea a unos cuantos críticos principales que hablaban de nuestros libros subrayando el esfuerzo de su publicación a contracorriente y a contrapelo de los cálculos comerciales [...]. Pero es evidente que la complicidad de unos y otros ayudaba a mantener el orden de batalla" (Barral, 1978:141-142).

Conviene señalar también que "Colliure" no es la única empresa editorial con la que el crítico intenta divulgar la poesía comprometida. Años antes, en 1956, funda junto con Joaquim Horta una colección poética llamativamente denominada "Fe de vida"[143] donde aparecen -entre otros- libros de María Beneyto, J. Gil de Biedma, Victoriano Crémer o Joaquín Marco. La colección, al cuidado de Castellet, nace bajo el signo de las nuevas actitudes poéticas; así, en el prólogo al primer número publicado afirma el crítico que "Esta poesía actual, que en los últimos años se ha definido muy acusadamente en España por unas características que más que calificar nos interesa mostrar, es la que pretende dar a conocer la colección que con el nombre de "Fe de vida", se inicia hoy con la publicación de los "Poemas de la ciudad", de María Beneyto" (1956e:s/n), toda una declaración de intenciones, pues,

---

[143]. Este rótulo editorial tiene su origen en el subtítulo (*Fe de vida*) que Jorge Guillén añade a la tercera edición (1945) de su libro *Cántico*. Según Octavio Paz (en su prólogo aparecido en la edición que de este libro hace el Círculo de Lectores), con este subtítulo el poeta pretende manifestar la "afirmación del ser y afirmación de ser" (Paz, 1977:8).

sobre las pretensiones de esta empresa editorial. En esas mismas páginas define, a propósito de Beneyto, la base de esa "poesía actual" de la experiencia que pretende divulgar: "[...] la poesía de nuestros días -y precisamente la mejor- ha abandonado en buena parte el alambicado mundo interior del poeta, para centrar su atención en la circunstancia externa, vivida -eso sí- desde la íntima experiencia de cada poeta, pero también con un sentido comunitario de la vida que no tuvieron los poetas que les precedieron. [...] María Beneyto, antes que pasiva y sensitiva poetisa, se ha descubierto compañera de luchas y reivindicaciones de esos poetas nuevos. Y su poesía -una poesía desgarradamente sincera y vital- canta tanto su intimidad femenina, como la vida de los hombres y mujeres que en las ciudades y tierras de España viven y sufren una existencia urgente, incompleta y dolorida. A través de ellos, halla el poeta -la poetisa- su propio vivir, no menos urgente, incompleto y dolorido. Y en esa *fe de vida* de nuestros poetas, podrá encontrar el lector ingenuo su vida y su esperanza, tantas veces, hoy, puesta a prueba por la inclemencia de los tiempos" (*ibid.*). La importancia de esta larga cita radica en la revelación de las claves fundamentales de la concepción poética, literaria en general, de nuestro crítico, quien, si bien la da a conocer a lo largo de casi toda la década de los cincuenta, es a finales de la misma y a principios de la siguiente cuando adquiere su pleno desarrollo; la poesía debe ser, pues, "sincera", "vital" y debe dar "fe de vida", es decir, "cantar" o reflejar la "urgencia" y el "dolor" de la existencia "incompleta" de los españoles con la que el poeta debe identificarse; en esa unión de la objetividad social con la subjetividad poética radica la base de toda la concepción de la poesía como experiencia:[144] "ésta [...] -sostiene- es la única y auténtica poesía

---

[144]. Coincidimos Laureano Bonet y nosotros cuando refiriéndose al núcleo barcelonés de la generación del 50 afirma que: "En esa mezcla -(auto)acusación, repudio, nostalgia, elegía, (auto)biografía-, a la par sensitiva y abstracta, radicará el acento *moral*, en el sentido más rico del término, que perfila las señas identificatorias de nuestro grupo. Es decir, una *literatura de la experiencia* hija del equilibrio entre lo vivencial o intuitivo, y lo abstracto o universal. Y ello, a menudo, a partir de una precisa *descriptio locis*, al modo de esos parajes hermosos -al tiempo de malditos y quebrados- brillando con vigor en la memoria de nuestros escritores. En este dificilísimo punto medio anidaría [...] el "perspectivismo" como mirada a la

que se puede escribir, como tampoco existe otra vida que vivir más que la que vivimos y que, mejor o peor, nuestra es y nosotros la hacemos y sufrimos" (*ibid.*). Ahora bien, ese compromiso con la sociedad, esa primacía de los valores contenidistas, no impide que se falte a la observancia de las "reglas del juego" poético: "es evidente que estos poetas intentan, ante todo, cumplir una función que otros escritores olvidan con demasiada frecuencia y lo hacen observando las reglas del juego, esto es, procurando dar a su poesía todas las exigencias formales sin las cuales no merecería este nombre" (*ibid.*).

Esta misma concepción poética que rige "Fe de vida" es, en líneas generales, como hemos visto, la que pocos años después intenta mostrar el crítico en "Colliure". Podemos sintetizar señalando que se trata, en realidad, como afirma José Ramón Marra-López en un artículo significativamente titulado "La colección Colliure. Poesía de compromiso", de la plasmación de unos mismos "supuestos generacionales": "[...] realismo cotidiano, un cierto prosaísmo en reacción contra el irrealismo heroico o metafísico anterior, agudo sentido crítico y directo testimonio del mundo circundante -compromiso interno y externo, afán de poesía para la "inmensa mayoría"-. En realidad, es la continuación directa del testimonio comenzado, años atrás, de manera personal y solitaria por unos poetas de varia edad e intenciones, en una línea que podría sintetizarse con los nombres de Crémer, Celaya, Otero y Nora" (Marra-López, 1962:4).

---

vez crítica y estéticamente gozosa" (Bonet, 1994:201).

CAPITULO IX. SU INSERCION EN EL DEBATE SOBRE LA CONCEPCION DE LA POESIA COMO COMUNICACION O COMO CONOCIMIENTO.

> "La teoría de poesía como comunicación, constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior."
>
> Carlos Barral (1953:25)

En el marco de su consideración de la lectura como creación, se inserta Castellet en otra de las polémicas tan acaloradas como artificiales de postguerra sobre la concepción de la poesía. Si bien, como decimos, guarda estrecha relación con su teoría receptiva, hemos creído oportuno, atendiendo a la relevancia y autonomía del debate, dedicarle un apartado específico.

Conviene decir de antemano que a excepción de en *La hora del lector*, Castellet no se pronuncia sobre el tema. Esta renuncia es, como él mismo nos

decía,[145] voluntaria, ya que delega esa cuestión en sus poetas amigos de la Escuela de Barcelona que sí se manifiestan expresamente y por extenso sobre el tema. En este contexto se inscriben sus declaraciones, unas breves pinceladas, en el mencionado libro, en el que se sirve fundamentalmente de Carlos Barral y de Jaime Gil de Biedma para su exposición al respecto, por lo que acudiremos nosotros también a sus trabajos para analizar el tema.[146]

Su eje teórico lo basa en el papel del lector. En este sentido rechaza la conocida definición aleixandrina de "poesía es comunicación" y su desarrollo posterior de la mano de Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* en tanto que originan toda una corriente crítica contraria a sus teorías receptivas "[...] tendente a subrayar la realidad sustancial del poema -objetivación del mismo- polarizador de las acciones creadoras del autor y del lector" (1957a:53). En este contexto adquieren pleno sentido las palabras de Barral que hemos escogido para encabezar el epígrafe, ya que contienen la única objeción, no poca por otra parte, de Castellet a la concepción poética de esos grandes poetas. Genara Pulido ha observado que Castellet y los de su grupo hacen de la teoría bousoniana una gran dosis de parcialidad y un marcado afán de polémica, ya que, si bien es cierto que en la primera parte de su libro las ideas de Bousoño se prestan a esa interpretación del concepto comunicativo, al final de la obra sus conclusiones le conducen a la formulación de la ley de asentimiento y a la consideración del lector como parte activa en la creación literaria.

Sin embargo, hay otros poetas, como Barral, Valverde y Gil de Biedma, que observan, en síntesis, la misma doble creación alrededor de la obra poética que el crítico apreciaba en torno a la novela, y es, por tanto, a sus concepciones poéticas a las que se acoge. Basándose en una definición expuesta por Carlos Barral en un artículo rotundamente titulado "Poesía no es comunicación", según la cual del mismo modo que el poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que no ejerce

---

[145]. En entrevista con el autor grabada en Barcelona el 11 de mayo de 1994.

[146]. También otro amigo, Gabriel Ferrater (1979), manifiesta ideas semejantes.

sobre él un esfuerzo estético,[147] sólo en la lectura adquiere el poema su total contenido lírico, a través del esfuerzo de colaboración del lector y de las vivencias que vierte sobre él; basándose en estas palabras, decimos, Castellet sostiene que "no tiene sentido decir que *"poesía es comunicación"*, según el significado usual y equívoco de esta palabra. La comunicación sería un mensaje del autor para el lector, una transmisión de conceptos o de ideas, de sentimientos o emociones. En su lugar, el poeta debe verificar una entrega de materiales poéticos, de poemas, que se realizan y se cumplen solamente en el acto de la lectura y singularmente en el espíritu de cada lector" (*ibid.*, p. 54). El crítico, atendiendo más bien a la naturaleza del proceso creador antes que a los efectos que acompañan al acto de creación

---

[147]. También José Angel Valente se manifiesta con rotundidad en este sentido y se inscribe en este contexto de voluntariedad de postergación del papel de la comunicación en la poesía, que coincide, como señala Fanny Rubio (1980), con el cambio de orientación poética de los cincuenta en favor de la interiorización, experiencia y experimentación, cuando afirma que "Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad. Quizá no sea difícil desprender de ahí que veo la poesía, en primer término, como conocimiento, y sólo en segundo lugar como comunicación. Por supuesto, no se me ocurriría en ningún caso excluir este segundo elemento o empequeñecer su valor. Pienso, sin embargo, que para considerar la comunicación como lo primordial o característico del acto creador, sería necesario que el poeta dispusiese al iniciar el poema del impulso original de la operación poética. Cualquiera que haya experimentado o analizado el proceso de creación sabe que el comienzo de un poema es siempre mucho más azaroso e infinitamente más precario. Todo movimiento creador es, en principio, un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema. Es este último el que nos permite identificar, es decir, conocer en su realidad profunda el material de experiencia sobre el que hemos trabajado" (*apud* Rubio, 1980:212). Posteriormente, en 1963, aunque al parecer el ensayo fue escrito en 1957, titula "Conocimiento y comunicación" su poética inserta en la antología de Francisco Ribes (1963), en la que se extiende al respecto siguiendo esa misma línea.

poética,[148] primados por los defensores de la poesía como comunicación, considera que uno de los elementos fundamentales y necesarios de todo acto comunicativo, el mensaje, no se constituye como tal hasta que el lector vierte sobre él sus propias experiencias personales. En consecuencia, el poeta no puede entregar un mensaje totalmente acabado al lector, por lo que carece de sentido la concepción poética aleixandrina y bousoniana, también celayana,[149] de la comunicación. Si hay comunicación, por tanto, es únicamente en un sentido unilateral, de cada uno de los participantes en el acto comunicativo consigo mismo y no con los demás. Para exponer estas ideas se sirve Castellet de unas palabras de Gil de Biedma que las resumen a la perfección: "si es el poema -sostiene el poeta barcelonés- en curso quien orienta y conforma la emoción; si ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él, ¿no será el poema quien despierta esa emoción y pone al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Cierto que las experiencias que entran en juego estaban ya latentes en el poeta; pero el poema las trae a la conciencia, las polariza y les confiere un valor objetivo que las hace inteligibles. Poesía es comunicación, porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo. Del otro lado del poema, en el acto de lectura, ocurre parecidamente: ciertas experiencias tácitas son polarizadas, y el lector es puesto en comunicación con ellas, es decir, consigo mismo. [...] autor y lector, cada uno por separado, se enfrentan con el poema y entran en comunicación consigo mismos. El acto de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un significado personal muy distinto del que tiene para el poeta" (Gil de Biedma, 1955:99). El crítico identifica, además, esa "*comunicación* unilateral" con la concepción literaria, burguesa y analítica, del siglo pasado que intenta desterrar, en la que el autor tenía que dar la

---

[148]. José Angel Valente sostiene que en ese aspecto radica precisamente la consideración de la poesía como conocimiento: "Una inversión de perspectiva -afirma- que llevase más radicalmente la consideración de lo poético a la naturaleza del proceso creador acaso hiciera ver que la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad" (1971:19).

[149]. *Vid.* Celaya (1951) y (1952).

obra completamente acabada y, por consiguiente, estaba mucho más obligado para con el lector. Por tanto, con la nueva concepción de la literatura como duplicidad creadora, si se rompe o falla la *comunicación* con el lector la culpa ya no es necesariamente del autor como hasta ahora había venido ocurriendo, sino que el error puede partir de la "irresponsabilidad" de alguno de los miembros del proceso creativo.

Las raíces de estos planteamientos hay que buscarlas en la nueva concepción objetiva de la literatura que analizamos en el apartado dedicado a objetivismo. Sólo a través de una concepción del ejercicio poético como observación y esfuerzo expresivo y de la participación creativa del lector adquiere objetividad la mirada subjetiva del poeta. Como señala José María Valverde, al que cita Castellet, se ha producido todo un cambio de designio en la función poética y ha dejado de ser revelación del yo íntimo y expresión de verdades sabidas o creídas e, incluso, el poema ha dejado de servir al poeta para ser éste el servidor de aquél: "El poeta -afirma Valverde- no se concede a sí mismo realidad, más que en cuanto el autor del poema, realidad ésta sustancial. ¿Qué le importa al lector el "yo" peculiar de otro? Sólo en cuanto que poeta, en cuanto creador del poema, puede el espíritu individual presentarse a la atención del prójimo, y aún eso reducido a simple material del poema (...). En esta nueva luz objetivadora, la mirada del poeta ve el mundo y las cosas cobrar toda su realidad secularmente escondida por el exceso de personalidad y autoatención de los poetas" (*apud* Castellet, 1957a:55).

Cabe señalar también que, en todas estas críticas a la concepción de la poesía como comunicación, ni Castellet ni sus amigos poetas proponen alternativa alguna, como sí harán Valente o Badosa. Se trata, como señala María Payeras, "de rebatir una posición teórica que consideran viciosa, temiendo que su difusión apoye o justifique el desarrollo de ciertas modalidades poéticas que ellos rechazan" (Payeras, 1990a:199): se oponían en realidad, como señala la misma profesora, a las limitaciones estéticas (monotonía temática, prosaísmo, etc.) de los primeros poetas "sociales" y no a la ideología que la sustentaba ni a la legitimidad de la protesta

expresada.[150] En este contexto de ausencia de alternativas se justifica el afán de polémica con que la profesora Genara Pulido caracterizaba la lectura que de Bousoño hicieron los jóvenes barceloneses. Debemos matizar, antes de continuar, señalando que Castellet parece diferir en algunos aspectos de las oposiciones estéticas de sus amigos, fundamentalmente en cuanto al prosaísmo se refiere. Más adelante intentaremos justificarnos en este sentido.

No se definen, por tanto, en favor de la consideración de la poesía como *conocimiento* aunque en algunos aspectos ésta se aproxime a la que ellos adoptan; en sus escritos no aparecen aseveraciones del tipo "poesía es conocimiento". En efecto, si bien en el marco de esta discusión de postguerra algunos autores, como Enrique Badosa (1958a) y José Angel Valente (1963) y (1971), se manifiestan literalmente en defensa del conocimiento poético, a lo más que llega alguno de los del grupo barcelonés -nos referimos a Barral- es a dar a intuir algunos planteamientos similares. En este sentido, Barral señala que la idea de la poesía como comunicación "[...] distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra -exterior en este caso a la poesía- de la vida anímica del poeta. Con lo que se olvida una dimensión unitaria del pensamiento de nuestra época que tiende a sintetizar el conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu, tan único en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del superrealismo" (Barral, 1953:25). Sin embargo Gil de Biedma, tras una exposición teórica al respecto, niega la consideración de la poesía como conocimiento: "Bien, si la poesía no es comunicación, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de que interese saberlo; o quizá sí lo sé, cuando no me empeño en definirla. "La gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación", dice Eliot. Ganas de simplificar. Todas las artes son obra del hombre y son, por ello, fundamentalmente impuras, es decir, complejas; la poesía, debido al material con que opera, es la más impura de todas.

---

[150]. Sobre esta polémica, *vid.* Antonio Chicharro (1986).

[...] La poesía es muchas cosas, y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras" (Gil de Biedma, 1955:30).

La consideración castelletiana de la obra literaria como "revelación" y "propuesta" se inscribe en cierto sentido en el marco de las reflexiones acerca del conocimiento poético, en tanto que éste surge en la elaboración expresiva del poeta y adquiere cuerpo en la colaboración o co-elaboración del lector; como sostiene Carlos Barral, en quien nuestro crítico -repetimos- deposita toda su confianza en cuanto a esta polémica se refiere, "[...] el poema, es el fruto, autónomo con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor, de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil. Las vivencias que lo alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudieron prever y formando una estructura totalmente inédita. El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico" (Barral, *ibid.*, pp. 25-26), y continúa -con ello terminamos- sosteniendo que "A mi juicio no se puede hablar de comunicación distinta de la estética. La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni, si éstos existiesen, bastaría el procedimiento lírico a transmitirlos con todas las características individualizadoras. Si se pudiese hablar de significados del poema, éste, en cada lectura, resultaría de manera más o menos total, según fuese, pero necesariamente, *transignificado*" (Barral, *ibid.*, p. 26). Hasta aquí parece llegar el acuerdo entre Castellet, Barral y Gil de Biedma en cuanto a esta polémica se refiere: poesía no es comunicación porque el poeta no puede transmitir un conocimiento o mensaje que no existe hasta que el lector le da cuerpo y, en caso de que existiese de manera objetiva previo al momento de escribir, ese mensaje acabaría "deformado" por la significación que adquiriría en cada lector, por lo que no existiría comunicación plena o eficaz.

Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente y conforme van

adquiriendo plenitud los planteamientos del "realismo histórico", en los aspectos más puramente estéticos el crítico se separa de los verdaderos intereses de sus amigos poetas y su consideración formal le lleva a acercarse bastante a la valoración del elemento comunicativo poético. Más adelante tendremos oportunidad de comprobarlo.

SEGUNDA PARTE

HACIA UNA TEORIA Y CRITICA DEL *REALISMO HISTORICO*

CAPITULO I. UNA OBSESION CRITICA DOMINANTE: SIMBOLISMO *VS* REALISMO, EJE DE SU CRITICA POETICA.

> "[...] el cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en que le haya tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos la visión diferente del mundo"
>
> Luis Cernuda (1957:19)

Hemos querido comenzar con estas palabras de Cernuda porque nos orientan a la comprensión de los planteamientos básicos que conducen a Castellet hacia una nueva sensibilización acerca del género poético y hacia la introducción del método histórico en su obra crítica. Si bien, como vimos, en 1952 (Castellet, 1952h) y, posteriormente, en 1955 (Castellet, 1955a) excluía a los poetas de sus consideraciones generales sobre la literatura del momento porque, a diferencia del prosista, su misión no obedecía a la de "revelar" el mundo, postulados recogidos de

Sartre, pocos años más tarde su actitud hacia la poesía experimenta un giro radical. En los albores de la década de los sesenta observa que una nueva concepción poética, coincidente en gran medida con los planteamientos ideológicos y estéticos que había venido promulgando para los géneros narrativos, se va abriendo camino en nuestro país de la mano de algunos poetas "mayores" como Gabriel Celaya, Eugenio de Nora, Blas de Otero o Victoriano Crémer, y se da cuenta, además, de que esa nueva tendencia poética puede servir de vehículo para la denuncia de la precaria situación histórico-cultural en que se encontraba España. Es a raíz de este descubrimiento cuando el crítico empieza a centrar su atención, que -como tendremos ocasión de ver- será, salvo escasas excepciones, ya de una manera definitiva, en este género. La cita de Maria Helena Rufat (interesada también en el cambio de género operado por el crítico) que exponemos a continuación resume acertadamente el motivo principal de ese cambio: "La principal explicació al trasllat de gènere ens l'ofereixen dues figures: Sartre, del qual s'allunya migradament, i Brecht, al qual s'apropa de manera considerable. Tot i que l'escriptor francès continua assent mitificat, Castellet veu ara que la poesia, negada en un principi per a la transmissió de veritats compromeses, esdevé capaç de representar les experiències socials i tipificades que segons l'"antic" Castellet eren pròpies de la novel·la. D'igual manera la poesia és un factor revulsiu en la lluita per l'alliberament individual i socials dels homes, als que pretén despertar perquè prenguin consciència dels seus problemes. Aquest ínfim distanciament del mestre es realitza en Castellet per la via conciliadora: el llenguatge narratiu s'aplicarà a la poesia. Així el compromís del poeta no esdevé impossible, sinó que novel·la i poesia acosten les seves posicions a través de la funcionalitat cronística, descriptiva i narrativa de l'artífex. El poeta ha d'explicar, contar i transmetre realitats. Per aquesta via la poesia realista manifesta el seu prosaisme i la seva epicitat, tret típicament brechtià i que acaba d'inclinar Castellet a l'abandó del prejudici anterior" (Rufat, 1995:100).

Para el crítico, la estética y el pensamiento románticos abrieron dos caminos radicalmente opuestos en la concepción poética: "[...] el que llevó a la consideración del "arte por el arte", cuando la burguesía perdió su dinámica innovadora y consiguió desviar las inquietudes de los intelectuales hacia los puros problemas

formales del arte, y el que llevaba a la exaltación de los valores populares, debido a la parte que el pueblo tomó en la derrocación del antiguo régimen por parte de la burguesa Revolución Francesa [...]" (1961d:145). Sólo este último, por su acercamiento al pueblo y a la igualdad es el que conviene a la poesía española, catalana y europea, como por ese orden irá exponiendo en sucesivos trabajos.

Por tanto, su nueva actitud, que se convierte en toda una obsesión crítica, se encamina a la eliminación de los restos que de la caduca concepción burguesa del mundo puedan quedar en la poesía, y a la consecuente eliminación de sus manifestaciones estéticas, materializadas en la poesía de corte simbolista que hasta hacía pocos años había imperado en los panoramas literarios nacional e internacional, todo ello en defensa de una nueva actitud realista más acorde con el momento histórico.

Desde ese momento, pues, la oposición *simbolismo/realismo* se convierte en el eje de sus consideraciones críticas sobre la poesía, hasta tal punto que estructura todas sus obras de la que hemos considerado su segunda etapa. Como decimos, Castellet apuesta claramente por la corriente realista y lo hace por contraposición radical a la tendencia simbolista, es decir, afirmando las características de la primera por negación absoluta de las de la segunda, y lo que es más importante, llegando a identificar en cierto sentido "realismo" con *realidad* y "simbolismo" con *ficción*, determinismo éste que conduce a generalizaciones difíciles de comprobar: "¿Es cert, per exemple -escribe Arthur Terry en una bien elaborada reseña a una antología de Castellet (1963a)-, que el simbolisme i la "poesia pura" foren unes maneres d'evadir una realitat desagradable? Tot admetent que la "poesia pura" és una conseqüència extremada -i molt literària- del simbolisme, podem demanar-nos si el mateix simbolisme, tal com es manifesta en els millors poemes d'un Baudelaire o d'un Eliot, no és massa ric de sentiment humà per a ésser considerat com una "evasió". [...] A més, si el simbolisme dóna tanta importància a la forma poètica, això no perjudicanecessàriament la comunicabilitat, sinó que es tracta d'una conquesta tècnica que ultrapassa de molt la poesia estrictament simbolista, i que els poetes futurs de cap manera no haurien de negligir" (Terry, 1964:61-62). Un breve análisis de su caracterización de ambas actitudes puede corroborar en gran medida nuestras

afirmaciones.[151]

Si nos fijamos previamente en la definición que el DRAE nos ofrece de los términos "realidad" y "ficción" ("**realidad.** Existencia real y efectiva de una cosa. **2.** Verdad, lo que ocurre verdaderamente. **3.** Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio"; "**ficción.** Acción y efecto de fingir. **2.** Invención, cosa fingida"), podemos considerar como real todo aquello que tiene existencia efectiva y como ficción, por el contrario, aquello que es puro fruto de la invención y de la fantasía. En consecuencia, la literatura, en tanto que invención o producto surgido de la mente de un autor, es ficcional por definición. Y así es, en realidad, como Castellet la estima. Ahora bien, partiendo de esa base innegable, considera "realistas" todos aquellos textos literarios (poéticos, fundamentalmente) escritos bajo ciertos supuestos, y "ficcionales" todos los que no los cumplen.

Las características que, según el crítico, privilegian la poesía realista sobre la simbolista para el nuevo momento histórico son las siguientes:[152]

1. El poeta ya no es un ser privilegiado, iluminado, sino un hombre entre los demás que canta en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica.

2. La experiencia poética ya no es considerada como absoluta, sino que sólo es válida en tanto que expresión de la experiencia personal del poeta.

3. El método de abstracción de la experiencia real es el histórico-narrativo y no el mitológico-simbólico.

4. El lenguaje -coloquial y directo, racional y cotidiano- no pretende alcanzar al lector a través de la musicalidad y la sugestión sensual de las palabras, sino que tiende a restituir a la palabra su función comunicativa de un significado inmediato.

5. El protagonista del poema es el mismo poeta en tanto que *persona* (o un grupo

---

[151]. Sobre esta identificación, *vid.* Salas Romo (1994).

[152]. Los supuestos que, según Castellet, caracterizan al realismo en contraposición al simbolismo aparecen en: (1960a:33-35), (1963a:197-198) y (1965a:204-206). En (1961c) expone también las características de la poesía simbolista.

social o colectivo), pero no en su total subjetividad.

6. El objeto de la poesía es el objeto mismo de toda la cultura enriquecedora del hombre y liberadora de las alienaciones que le oprimen, y no la belleza abstracta o el arte por el arte.

7. Los destinatarios del poema son todos aquellos que tengan un nivel de cultura suficiente para encontrar en el poema el objeto de liberación que éste ha de llegar a conseguir, y no un pequeño número de escogidos, la aristocracia intelectual.

Vamos a ir analizando brevemente la significación de cada uno de estos puntos a la luz de nuestras consideraciones acerca de lo real y de lo ficcional.

El poeta, en tanto que ser privilegiado e iluminado -tal y como lo consideraba el simbolismo-, no es un hombre "normal", con los pies en la tierra, sino que sus acciones le vienen dictadas directamente por un ser superior fruto de la imaginación o de la más profunda subjetividad. En palabras de Mallarmé, poeta simbolista por excelencia del que se sirve Castellet para una exposición rigurosa de las actitudes simbolistas, "Escribir poesía significa consagrarse a una tarea de carácter único, distinta de todo cuanto tiende a la vida" (*apud* Castellet, 1961c:147). El poeta, por tanto, pierde su condición de hombre, es decir, de ser frágil, para pasar a adoptar otra superior, lejana, como decimos, de todo ámbito humano, existencial y social y a ofrecer una visión exclusivista del mundo; según Castellet, mientras que el poeta realista estaba y se sentía llamado a un quehacer histórico, el simbolista no tenía un lugar en una sociedad a la que rechazaba, ya que no hacía uso de una dimensión de historicidad sino que se regía por el tiempo interior.

Teniendo en cuenta esta consideración, el acto creador, la experiencia poética, es considerada por el poeta simbolista como el momento en el que, por sí mismo, su vida, totalmente ajena al desarrollo histórico-social, cobra el máximo sentido, es decir, es la experiencia absoluta, el *climax* de su existencia, en su inicial propósito de idealización o evasión del mundo contingente en busca de otro soñado: "El poeta escribe con mirada absoluta", afirma Mallarmé (*ibid.*). En cambio, para el poeta de actitud realista, el acto creador sólo cobra importancia en tanto que expresión de su propia experiencia, en la medida en que se hace eco de las preocupaciones, dichas y desdichas de la sociedad en que se encuentra inmerso y en la medida en que

asume la responsabilidad de denunciar las injusticias y contrariedades sociales que atormentan al hombre en el acontecer diario de su trayectoria vital.

La utilización de mitos es para Castellet, sin duda alguna, la base primordial en que se fundamenta la poesía de tendencia simbolista. Y nada más ficticio por definición que el mito, esa especie de fábula o ficción alegórica de dilatada vida en la tradición literaria y, según C. Lévi-Strauss[153], perteneciente al discurso, en la que el factor inventivo desempeña un papel de primera magnitud. Lo maravilloso, lo fantástico, lo abstracto, lo imaginativo y, en general, lo irracional y todos los componentes que conforman el campo semántico "ficción" están presentes en la estructura mítica del poema simbolista, el cual, en tanto que abstracto, prima de manera generalizada los elementos de forma, estructura, proporción, así como la utilización del símbolo, para producir emociones conscientes a través de la asociación subliminal de palabras o signos.

Esto lleva consigo la utilización de un lenguaje atrayente que, a través de la musicalidad y la sugestión sensual de las palabras, sea capaz de dar rienda suelta a la imaginación del lector y de inspirar en él las más extrañas y enrevesadas asociaciones psicológicas. Al posponer la significación inmediata de palabras y frases en aras de una tendencia primordial al valor musical de las palabras, se produce una desvalorización de la coherencia sintáctica y semántica del lenguaje: "La poesía -sostiene Mallarmé- no se hace con ideas sino con palabras" (*ibid.*, p. 148). Es decir, de un lenguaje destinado a despertar en la psique del lector todo lo que en ella pueda haber de imaginativo, de maravilloso, de fantástico, en una palabra, de ficcional. Por tanto, la poesía simbolista no pretende, en realidad, hacernos partícipes de nada, sino únicamente captar nuestra atención para conducirnos a un universo culturalista y de evasión. La función del lenguaje realista es, sin embargo, según el crítico catalán, muy diferente; consiste en comunicar significados inmediatos y reales, en expresar los acontecimientos cotidianos de una sociedad, aquellos sucesos que envuelven la vida del hombre y que, por tanto, la condicionan, sirviéndose, para ello, de un vocabulario coloquial, racional y directo,

---

[153]. *Vid.* Lévi-Strauss (1955).

apto para ser asumido por ciertas clases y grupos sociales con serios problemas de supervivencia y sin momentos de ocio para dedicar a la evasión; de un lenguaje natural en tanto que espontáneo y utilitario, ordinario y común. Es precisamente una época de profunda conmoción e inestabilidad social la que acelera el proceso de desarrollo de la tendencia realista en literatura: la Segunda Guerra Mundial, en la que, según el crítico, el realismo encuentra su justificación histórica y su expansión.

Para Castellet, el verdadero protagonista del poema simbolista es la total subjetividad del poeta; precisamente lo que cada poeta o cada hombre posee de particular y que lo diferencia de los demás, es decir, aquello que es fruto de su imaginación y que en teoría se podría desarrollar al margen del mundo externo. Estamos, una vez más, ante un elemento íntimamente ligado a un mundo de ficción. Por otro lado, considera que el poeta también puede ser protagonista del poema realista, pero esta vez "en tanto que *persona*, es decir, en tanto que sujeto de un particular sistema de relaciones humanas y sociales" (1963a:198), esto es, como parte integrante de una sociedad que le condiciona y a la que condiciona. En este sentido, igualmente podrían haber sido protagonistas -y de hecho lo han sido- otros hombres, un grupo social o la colectividad. El poeta, pues, es protagonista desde el momento en que se hace eco y participa de los problemas *reales* del mundo *real* que le rodea, en el momento en que orienta su poesía "hacia *el conocimiento y la experiencia artística de una realidad objetiva independiente de nosotros*" (1965a:188).

Conectamos así con el objeto de ambos tipos de poesía. Una tendencia poética como la realista que, según decíamos antes, se hace eco de los problemas sociales, no puede más que pretender, según Castellet, lo mismo que toda la cultura enriquecedora del hombre y liberadora de las alienaciones que le oprimen, esto es, reivindicar una mejora de la situación humana atendiendo a las necesidades históricas. En una palabra, poner los pies en el suelo y pedir para todos los seres humanos sus más nobles derechos: igualdad y libertad. Lejos de esta intención, la finalidad de la poesía simbolista es señalada por el crítico como la búsqueda decidida de la belleza abstracta o de lo que a lo largo de la moderna historia literaria se ha denominado bien "el arte por el arte"; es decir, su pretensión es la de transmitir

ideas o sentimientos desligados de toda asociación tangible y producir belleza a través de la intuición del espíritu: "Mi producción -señala Mallarmé- es lo que las nubes en el ocaso o las estrellas: inútil" (*ibid.*). Se trata, según nuestro crítico, de "*[...] la pirueta estética sin otro fin que ella misma*" (1961c:148).

Por último, fija su atención en el destinatario del poema, auténtica piedra angular en su trayectoria teórica ya que, según él, "aquí encontramos el porqué de la imposibilidad de aislar la literatura o el arte y toda la cultura, en general, de la problemática estructural de la sociedad" (1963a:198). El poema simbolista, debido a un fuerte culturalismo subyacente, iba destinado en la práctica -podríamos decirlo así- "a los pocos ilustrados que en el mundo han sido", o sea, a los hombres de cultura, a aquellos que, por definición, afinan sus facultades intelectuales y cultivan los conocimientos humanos por medio del ejercicio, a una minoría capaz de zambullirse y bucear en lo más profundo de un océano espiritual e incorporal. Por el contrario, los destinatarios del poema realista son todos aquellos que puedan ver en él el objeto de liberación que el poeta debe intentar ofrecer, todos los que consideren la literatura como -según el buen decir de Celaya- "un arma cargada de futuro" con la que poder desarrollar de forma plena su personalidad en este mundo de opresión y desigualdad.

A través de los textos en que el crítico expone estas características podemos apreciar con claridad, pues, fundamentalmente en la primera mitad de la década de los sesenta, una defensa incondicional del realismo poético, tan acérrima que le condujo, como tendremos oportunidad de ver, a una considerable parcialidad interpretativa, y a esa identificación entre "realismo" y *realidad* y entre "simbolismo" y *ficción* a la anteriormente aludíamos. Ni que decir tiene que "realismo" y "realidad" no son lo mismo. Basta fijarnos en unas palabras de Bertolt Brecht, contínua fuente de referencia de Castellet, citadas por el crítico en *Poesia catalana del segle XX*, según las cuales "Per a jutjar les formes literàries cal interrogar la realitat i no l'estètica -ni tan sols la del realisme" (Castellet, 1963a:199),

para darnos cuenta de ello.[154]

I.1. SIMBOLISMO Y REALISMO EN LA POESIA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA: *VEINTE AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA (1939-1959)*.

I.1.1. La manifestación de una plenitud generacional.

Aunque, como ya hemos apuntado, el viaje a Collioure supuso en el ánimo de Castellet y de los jóvenes poetas de la Escuela de Barcelona el impulso definitivo para la elaboración de una antología poética que expresara en conjunto sus similares concepciones estéticas, no parte de ese momento la idea de dicha antología. En realidad, el proceso de ideación de la misma partía de varios años antes, remontándose a finales de los años cuarenta, cuando, al amparo de *Estilo*, Castellet, Barral, J.A. Goytisolo, Gil de Biedma, Ferrán, Oliart y Costafreda pretenden la

---

[154]. Sin embargo, años después, una vez pasada la fiebre realista sí parece distinguir entre "realismo" y "realidad". Así nos lo dan a entender sus siguientes palabras sobre Vázquez Montalbán: "A mi entender, las líneas anteriores [en las que exponía las características] eran necesarias para situar a nuestro autor en el contexto del conflicto "realidad/realismo" en el que se desenvolvió buena parte de la poesía española bajo el franquismo, especialmente entre finales de los años cuarenta y principio de los sesenta: proceso teóricamente pobre y del que
sólo salieron ilesos algunos poetas que, al margen del conflicto, pero presentes en él, construyeron una poesía personal de raíces culturales básicamente literarias, aunque la tensión del momento no dejara de teñirlas del color al que la historia inmediata obliga siempre. Vázquez Montalbán -que tuvo a favor su juventud y en contra una herencia pesada- resultará ser, quizás, el primer realista "real", es decir, el que comprende e intenta reproducir la densa complejidad de la vida individual y colectiva; el de la ambigüedad y las ambivalencias; el de los sentimientos y las pasiones del alma; el del cotidiano tejerse del hombre en el mundo, con visión trágica e irónica, a la vez. Porque su visión es la de detrás del espejo, donde el reflejo es opaco y la libertad en la sombra es constitutiva de la creación" (1986b:10-11).

publicación de sus poemas en un volumen; pero, al ser expulsado de la revista el crítico por su polémica reseña de *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, sus expectativas se vieron frustradas.

Como bien señala C. Riera (1988),[155] Castellet propone al comité de redacción de *Laye* la sucesiva publicación en las páginas de la revista de una serie de recopilaciones poéticas tituladas "Antologías para Laye", que presentasen una muestra de la producción poética de Carlos Barral, Jaime Gil, José Agustín Goytisolo, Alberto Oliart, Jaime Ferrán y Alfonso Costafreda y, posteriormente, su impresión en un solo volumen. El prematuro cierre de la revista ocasiona que sólo lleguen a aparecer las poesías de Costafreda[156] y de Ferrán[157], aunque el crítico y los poetas siguen teniendo esperanza en la publicación, bajo el marchamo comercial de *Laye*, de la que debería haber sido *Siete poetas de Laye. Antología*, título inicial anunciado en prensa en una página propagandística incluida en *Notas sobre literatura española contemporánea*, publicada en 1955 bajo los auspicios de la revista. La publicación bajo el mismo marchamo de las *plaquettes* de Barral y Gil de Biedma contribuía al presagio de esa posible aparición, por lo que, al parecer, a mediados de los cincuenta los jóvenes realizan varias reuniones para la elaboración de la selección de poemas. La antología no llegó a aparecer, lo que motiva nuevas gestiones de nuestro crítico con Joaquim Horta para su posible inclusión en la colección poética "Fe de Vida", intento igualmente fallido debido a las indecisiones del poeta catalán.

La asistencia al homenaje machadiano en Collioure y los momentos de euforia y fraternidad allí vividos, animan a Barral a la publicación de la antología en Seix-Barral, en el seno de su colección "Biblioteca Breve", en la que aparece definitivamente en 1960. Una larga serie de reuniones en las que se trataron todos los aspectos referentes a la elección de poetas y poemas se suceden, por tanto,

---

[155]. En (1988), Carme Riera incluye un acertado estudio de esta antología de Castellet.

[156]. *Laye*, núm. 23 (abril-junio de 1953), pp. 97-103.

[157]. *Laye*, núm. 24 (1954), pp. 51-58.

desde aquel fin de semana de febrero de 1959 en Collioure, aunque, según el crítico, ya habían comenzado algunos meses antes, y se extienden hasta el otoño de ese mismo año. Gil de Biedma, Barral, J.A. Goytisolo y Castellet eran los contertulios habituales en casa de este último.[158] Aunque la responsabilidad sobre la introducción y sobre el trabajo antológico en general es del crítico, todos participan activamente en la confección de la antología en defensa de unos mismos postulados, supervisando en todo momento la redacción del crítico y aunando opiniones. A excepción de la discordia originada por la conveniencia de inclusión o exclusión de

---

[158]. Barral se refiere al efecto en los siguientes términos: "Recuerdo las innumerables sesiones en casa de Castellet, discutiendo listas de autores, nombre por nombre, y datando poemas y libros, como si fuera una sola. Nos veo, a José Agustín Goytisolo, a Jaime Gil y a mí, sentados en el suelo, sobre la moqueta azul, apoyados en los muebles de peluche gris, pensados para otra clase de comodidad -la que imaginaban los arquitectos después de tantos años de dibujar yesos de pie-, sugiriendo, discutiendo entre nosotros. José María, al que todavía no llamábamos *el mestre*, sin instrumentalizar aún por los escritores en lengua catalana, tomaba notas sentado en el borde de un sillón, al alcance de una mesa de cristal almenada de altos vasos que Isabel, su mujer, iba rellenando generosamente. En funciones del *mestre* que sin embargo ya era, imponía de cuando en cuando silencio, reprimiendo, sobre todo, la irrefrenable vocación a la anécdota de José Agustín, pero también las cañas que continuamente nos corríamos Jaime y yo a propósito, generalmente, de nuestras fobias literarias. No puedo menos que señalar, al reproducir aquella escena, de qué modo un poema suelto y mal digerido puede hacer germinar en un lector habitual de poesía a quien le gustaría ser objetivo o, al menos, relativamente desapasionado, una antipatía irreductible por toda la obra de un autor al que apenas conoce, o mal; antipatía que, si es contemporáneo al que nunca se ha visto y del que no se sabe nada, puede convertirse en un sentimiento que alcance a la imaginada persona. O cuánto influyen, aunque nadie lo confesaría, las suposiciones políticas o ideológicas. Y qué tenaces son los reflejos de venganza personal. Pienso en el caso de Alfonso Costafreda, poeta olvidado desde hacía diez años, totalmente extrañado en el exilio ginebrino, a quien la presencia de aquella hábil nómina de nuevos poetas a tener seriamente en cuenta urgía más que a todos nosotros. Fueron vanas las repetidas intervenciones de Goytisolo y mías, a veces agudas y hasta violentas, en defensa de su inclusión, alegando la justicia y la conveniencia. Gil de Biedma se oponía una y otra vez, con argumentos aparentemente fríos y razonables, pensados para impresionar al antólogo, en guardia ante el peligro de ser acusado de nepotismo por compinchería" (1978:192-193).

Alfonso Costafreda, los acuerdos eran unánimemente compartidos por todos. Como afirma Carme Riera, ""Las notas programáticas y dogmáticas" de la *Antología* contaban, según Castellet, con el beneplácito de los demás, [...] todos estaban de acuerdo en excluir a Juan Ramón Jiménez, cuyos poemas no se ajustaban a los intereses de la *Antología*, aunque sus mejores textos correspondían precisamente a la etapa de su exilio, que coincidía con el período sobre el que trataba la *Antología*. [...] Todos estaban de acuerdo también en declarar al simbolismo bestia negra oficial, aunque algunos como Carlos Barral estuvieran absolutamente lejos de los postulados del realismo crítico. Y todos, además, estaban de acuerdo en recortar las páginas dedicadas a Machado, que quedaron reducidas a siete" (Riera, 1988:181). No debemos olvidar que entre todos consiguieron algunos libros fundamentales de poetas exiliados y muchos de los textos teóricos consultados para la elaboración de la introducción.[159]

I.1.2. La justificación del criterio histórico.

La consideración del método histórico sobre el que se pretende articular la antología aparece significativamente en la cita de Christopher Caudwell con la que el crítico encabeza su "Justificación": "Es imposible comprender la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir, en movimiento. De un estudio de la poesía como "estática obra de arte", no podremos sacar más que fórmulas muertas -congeladas y osificadas. Eso es particularmente cierto, cuando la poesía es el producto orgánico de toda una sociedad violentamente en movimiento" (*apud* Castellet, 1960a:11). Estas palabras suponen, pues, toda una declaración de intenciones sobre el criterio empleado en la elaboración de la antología, que no es otro que "[...] una consideración que tuviera en cuenta los factores sociales, económicos, políticos, etc., que rodean al autor y a la obra literaria, para completar

---

[159]. Carme Riera (1988:180-181) se refiere por extenso a las vías de acceso a todos esos textos.

con ellos el estudio propiamente técnico (estilístico, lingüístico, estético, etc.) de la misma" (1960a:13-14). Ésa es la única forma de "intentar seriamente" un estudio crítico literario.

Siguiendo en todo momento a otro de los que podríamos considerar como uno de sus maestros, Edmund Wilson, al que cita en repetidas ocasiones, deja, pues, claramente asentada desde el principio su intención de no pretender ofrecer solamente un muestrario de la obra de unos cuantos poetas dejando de lado la consideración histórica de la poesía, como lo haría una concepción monroísta, sino, por el contrario, servirse de todos esos factores extraliterarios para una mejor comprensión de ésta, ya que una concepción estática conduce sólamente a curiosas valoraciones comparativas, dejando siempre "en el aire" las interpretaciones objetivas. Ni siquiera las "geniales intuiciones" de Eliot son satisfactorias; siguiendo otra vez a Wilson, afirma que en la obra del escritor inglés "[...] se encuentran multitud de hallazgos del tipo "comparativo" que nos asombran por su agudeza y sensibilidad literaria, pero de los que no se pueden sacar conclusiones de ninguna clase, dejándonos al término de la lectura con una impresión de frustración que desvaloriza sus geniales intuiciones" (*ibid.*, p. 15).

Ahora bien, la consideración de los factores extraliterarios no debe ser el objetivo último, sino que como sostiene T.S. Eliot, al que ahora acude en busca de apoyo, "Lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema *nuevo* que responde propiamente a las *nuevas* circunstancias es la mejor prueba de su aptitud" (Eliot, 1933:32). O sea, que la concepción histórica no debe separarse de la valoración estético-literaria de las obras, ya que, de lo contrario, se pecaría de una fuerte parcialidad interpretativa y se podría caer en uno de los grandes peligros de la metodología histórica: "[...] dar una brillante interpretación histórica de una obra o de unos fenómenos literarios que, sin embargo, por su falta de calidad literaria intrínseca y por su falta de interés estético no merezcan su previa selección, quiero decir que no valga la pena estudiarlos. Este es el gran peligro de la crítica histórica, que no desconocemos y que, en lo posible, quisiéramos evitar" (*ibid.*, p. 17).

Una vez desechada una antología de tipo comparativo en favor de una

muestra de la dinamicidad de la evolución poética en un momento y sociedad determinados, rechaza la agrupación de poemas bajo el único criterio de "calidad literaria", en torno a unos cuantos nombres escogidos por el casi obligado criterio de "prestigio adquirido". Lo que intenta, sin embargo, es "[...] solamente, una ordenación cronológica de poemas, cuya selección, empezada por tanteo, iría adquiriendo sus razones de ser, tanto en función de sus implicaciones históricas, como en la de sus peculiaridades estrictamente literarias, sin olvidar, claro está, la inevitable y muy subjetiva (pero ya no única) "reacción emocional" previa del antólogo" (*ibid.*, p. 18). Para ello se le impuso la necesidad de añadir unas notas que precedieran al texto y explicasen las "razones históricas" de los cambios poéticos.

Para avalar esta insistente defensa del método histórico, propugnado por la corriente marxista, sigue muy de cerca los criterios de Caudwell, Goldmann y Wilson, fundamentalmente de este último, a quienes precedieron Vico, Herder, Hegel, Taine, Sainte-Beuve y, más tarde, Engels y Plekhanov -a los que también se refiere-, en la concepción dinámica, histórica, del arte. Una influencia marxista básica campea, pues, a lo largo y ancho de la crítica castelletiana en esta "Introducción". No a otra cosa aspira la teoría literaria del marxismo, sino a relacionar el objeto estético e ideológico con el contexto socio-económico. La novedad de los criterios interpretativos del crítico en este sentido en el panorama teórico-crítico español del momento no admite discusión alguna.

Si matizamos en el concepto de historicidad castelletiano, de profundas connotaciones sartreanas -como vimos-, hegelianas y lukacsianas, no debemos olvidar el componente disciplinar que Bonet describe muy acertadamente con estas palabras: "nuestro crítico propone como norma indiscutible el hecho de que la literatura, a su juicio, se mueve, progresa, "va más allá" y es, por lo tanto, directa o indirectamente, sierva de los sucesivos entornos sociológicos. En este último punto encontraríamos el engarce entre lo político y lo estético, engarce que al cabo se ha convertido en el rasgo más discutible del libro de Castellet: un "ir más allá" que, en el caso de la poesía española, equivaldrá a la "progresiva" sustitución del simbolismo y el surrealismo por el realismo, un realismo -no lo olvidemos- *histórico*, con raíces claramente sartrianas y lukacsinas. La poesía mostraría así un

"carácter dinámico": dinamismo, movilidad *cualitativa*, historicidad, que propiciará el sugerente montaje de la antología por fechas y no por autores o escuelas" (Bonet, 1991a:20).

En efecto, como afirma el profesor barcelonés, esa manera de enlazar lo político y lo estético da mucho que hablar por el determinismo con que el crítico la lleva a cabo. Como bien afirma Claudio Guillén en una reseña publicada en *Insula* en 1960 con el título de "José María Castellet y la crítica literaria", es plausible el intento castelletiano de ofrecer *a la vez* unas cuantas obras y la interpretación histórica de las mismas, pero lo que no se puede pretender es que la selección misma sea histórica. El error del antólogo radica en llevar hasta sus últimas consecuencias uno de los requisitos con los que desde el principio caracterizaba la tendencia poética realista, aquella por la cual la experiencia poética ya no es considerada como experiencia absoluta, sino que sólo es válida en tanto que expresión de la experiencia personal del poeta. Según Guillén, a cuyas palabras nos sumamos, "no es que le pidamos al antólogo -entendámonos bien- esteticismos crepusculares ni soledades de torre de marfil. Pero sí añoramos en su actitud crítica una cosa: la voluntad de otorgar a la obra de arte validez y justificación propias. Validez suficiente para que el criterio histórico se enderece hacia la interpretación y la comprensión más justas de la poesía. Y no todo lo contrario; quiero decir: el servirse de ésta, el utilizarla, el esclavizarla, para esclarecer e impulsar, indirectamente, un proceso social, económico, político. Sin duda es fundamental el matiz de diferencia. [...] Pues entre sociedad y cultura existe una relación de coordinación, de mutuo contacto, ni del todo libre ni enteramente rígido, e infinitamente adaptable a cada caso individual" (Guillén, 1960:4).

En aras de una interpretación histórica de la literatura Castellet estaba practicando un historicismo que, como tal, se aleja de las fuentes teóricas a las que acude. Historicismo, porque lo que está historiando es, en realidad, el tiempo presente, porque supedita su crítica a los valores de un momento histórico concreto. También Guillén se manifiesta con rotundidad en este sentido cuando afirma que "[...], nuestro antólogo retrotrae cronológicamente sus opiniones y vuelca hacia atrás, tranquilamente, su concepción del momento presente. Con el extraño

resultado de que, a pesar suyo, Castellet cultiva, no la historia, sino el historicismo" (Guillén, *ibid.*). También alude Guillén a la ambigüedad con que el antólogo trata el concepto de historia al utilizarlo para justificar y revestir las más variadas especies.

I.1.3. El proceso de selección y composición.

La elaboración de una antología de este tipo presenta, según el antólogo, una serie de problemas que hay que afrontar. Por una parte, si bien la primera de las décadas abarcadas es fácilmente asequible por la escasez de producción poética y por la mayor perspectiva histórica con que se puede contemplar, la reducción de esta última y la complejidad creciente de la poesía española en los años cincuenta abren dos vías posibles de trabajo. En vez de reducir el número de poemas de los poetas aparecidos en los últimos años para mantener así una cierta proporción con respecto a la selección de los años cuarenta, el antólogo opta por dar paso a los poetas más jóvenes y reflejar así "esa creciente complejidad y riqueza de nuestra poesía", actitud ésta que le parece "más realista". No olvidemos que este criterio forma parte de la "maniobra de taller" que supuso esta antología para la promoción de los jóvenes poetas de la Escuela de Barcelona.

Por otro lado, al margen de un "excesivo rigor" cronológico determinado por la fecha de publicación de poemas y por la de nacimiento de los poetas, prefiere la composición de una "antología abierta" que incluya poemas aparecidos en libros y revistas "hasta el momento mismo de terminar estas líneas"; esa es la única forma, como señala Carme Riera, de incluir poemas de Barral y de Gil de Biedma, cuyos libros acababan de aparecer: "Recordemos -sostiene la profesora- que ni uno ni otro poeta tenían libros anteriores que se avinieran con los presupuestos del "Realismo crítico", que el crítico daba como única vía válida para la poesía. Incluso el mismo Castellet nos ha insinuado que para acabar su *Antología* esperó unas semanas a que saliera *Compañeros de viaje* de Jaime Gil, lo que, por otra parte, no recuerda éste último" (Riera, 1988:184).

Ante la abundancia de poetas exiliados, prefiere seleccionar sólo a aquéllos que siguen fuertemente vinculados al "cuerpo cultural, indivisible y entrañable" de España y cuya obra ha tenido a su juicio mayor influjo.

Otro problema se refería a la selección de poetas que habían dejado de escribir o habían publicado poco en ese período: era el caso especialísimo de Juan Ramón Jiménez. Castellet zanja la cuestión de forma excesivamente acelerada achacando su exclusión a "la pérdida de vigencia histórica de la escasa obra que publicó en los últimos veinte años" (*ibid.*, p. 21) y al rechazo de una selección por "prestigio adquirido" que su inclusión hubiera ocasionado. Bien conocida es la polémica que ocasionó la no inclusión del poeta onubense en ciertos sectores de la crítica que, incluso, por ese mismo motivo, descalificaron por completo el trabajo del antólogo.

Para conseguir su propósito ("[...] averiguar qué tendencias han animado la poesía española de los últimos años y cuáles de ellas se integran o no en el cuadro de la evolución de la poesía europea en el mismo período, es decir, cuáles siguen el impulso histórico *realista* que sucede a la gran corriente *simbolista* o, por el contrario, cuáles luchan por mantenerse en ésta, prolongándola y renovándola" (*ibid.*, p. 23)), intenta en su "Introducción" dar la palabra a los poetas mismos, presentando -como hiciera Gerardo Diego, al que no se refiere expresamente- diversos textos en los que los autores exponen sus ideas sobre la poesía. Es su forma de "[...] hacer algo parecido a la idea expuesta por Guillermo de Torre, en "El pleito de las antologías", de hacer una antología histórica y estética, simultáneamente, cuya función no estribaría tanto en *"valorar como mostrar, discernir como exponer, historiando etapas y registrando jalones"*" (*ibid.*, pp. 23-24).

I.1.4. La restricción de un panorama literario.

De acuerdo con el método histórico propugnado, abre la "Introducción" señalando los "motivos de carácter histórico" por los que la poesía española del

siglo XIX no sigue las características comunes a la mayor parte de las literaturas nacionales europeas. Lejos de la estabilidad política que preside la Europa burguesa desde el "aplastamiento de la Comuna de París" hasta la Primera Guerra Mundial, "la supervivencia feudal" en una España "que no ha realizado su revolución burguesa" ocasiona que, en el siglo XIX, su poesía "[...] se mantenga dentro de unas características muy peculiares y propias, mientras que la poesía europea sigue su camino renovador y formalmente revolucionario [...]" (*ibid.*, p. 29), es decir, que, muy distante de los postulados implantados por los simbolistas franceses tendentes a "una poesía hecha de palabras (pero no de ideas) y de sensaciones, una poesía en la que hubiera "de la musique avant toute chose" (Verlaine)" (*ibid.*, pp. 29-30), la poesía nacional mantiene unos moldes y estructuras propios hasta la llegada de Rubén Darío, momento en que las ideas literarias francesas captan "numerosos adeptos".

Aun considerando el carácter escueto que todo trabajo generalizador conlleva -es el caso de las antologías- Castellet debería matizar algo más sus posiciones, ya que, por poner un ejemplo, como dice Carme Riera, "[...] si bien es cierto que la literatura española acoge con retraso las influencias europeas, éstas pueden rastrearse perfectamente a lo largo del siglo XIX, desde las de Wordsworth en Campoamor a las de Heine en Bécquer, hasta el interés despertado por los simbolistas en Clarín y Pardo Bazán antes de la llegada de Rubén Darío" (Riera, 1988:186). Por otro lado, aunque el crítico señala en nota a pie de página que "Me excuso, por adelantado, del esquematismo del presente epígrafe [se refiere al titulado "La poesía europea, del simbolismo al realismo"]. El mismo tema, ampliamente desarrollado, lo trato en mi libro "Simbolismo y realismo en la poesía contemporánea". Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral. (En prensa.)", su sinopsis no se justifica en modo alguno si tenemos en cuenta que el libro anunciado no llegó a aparecer.

La correspondencia -ya vista en apartados anteriores- entre literatura simbolista y concepción burguesa, por una parte, y entre tendencia realista y pensamiento proletario, por otra, sigue latente y caracteriza también toda la segunda etapa de la producción del crítico. La dura represión contra la Comuna debilita el

proletariado, y la burguesía, apoyada por gran parte de los mejores intelectuales, vive unos años de tranquilidad casi absoluta que se manifiesta literariamente "[...] en el peor de los conformismos: el que no se reconoce como tal, porque opina que la literatura nada tiene que ver con la sociedad y, por consiguiente, es ajena a actitudes de conformismo o inconformismo con la política seguida por la burguesía en el poder" (*ibid.*, p. 31). Sólo a partir del "*crack* económico del 29" con el que Occidente descubre la fragilidad de sus doctrinas económicas y se consolida la nueva organización económica rusa, la poesía europea empieza a desligarse del irrealismo, de la evasión y del formalismo que caracterizó al movimiento simbolista, inaugurado en 1870, y a sus continuadores, los "superrealistas", cuya actitud supuso "[...] la última tentativa del irrealismo para mantener su dominio espiritual a través de la literatura y el arte, así como el último intento para conquistar esa libertad absoluta que había sido, en la europa de finales de siglo, la gran ilusión de la burguesía" (*ibid.*, pp. 31-32).

El crítico se apoya en el Edmund Wilson de *Axel's Castle* (1931) para avalar este diagnóstico de "declive" simbolista y de "advenimiento de una nueva época" de "actitud realista" y aunque, como él, sostiene la justificación histórica de ambos movimientos ("si la poesía de tradición simbolista y la de actitud realista se oponen radicalmente entre sí, es porque son, históricamente, dos movimientos literarios representativos de dos épocas distintas, una de las cuales, con vigor ascendente, liquida y sustituye a la otra, en decadencia" (*ibid.*, p. 35)), no reconoce, en cambio, el carácter rupturista que supuso el simbolismo para con la tradición literaria anterior.[160]

---

[160]. Según Wilson, los escritores simbolistas "[...] han logrado, sin embargo, realizar en literatura una revolución análoga a la ocurrida en la ciencia y la filosofía: han quebrado la vieja rutina mecanicista, desintegrado el materialismo antiguo y revelado a la imaginación una flexibilidad y libertad nuevas. Y aunque nos damos cuenta de cuánto muere con ellos -quizá toda la tradición de bellas letras de la cultura renacentista, llevada a una especulación cada vez mayor, cada vez más replegada en sí misma, a medida que el industrialismo y la educación democrática han venido a hostigarla más y más de cerca-, a pesar de todo derriban los muros del presente y nos abren a la esperanza y exaltación de las posibilidades nuevas,

El carácter programático de la actitud realista que vamos reconociendo hasta el momento en la "Introducción" queda expresamente expuesto en las palabras finales de la primera parte de la misma: "Pero como escritor consciente, como intelectual responsable, el poeta no debe olvidar que si bien no depende solamente de él el advenimiento de la paz, sí depende de la voluntad de los pueblos y, por consiguiente, de aquél del que él mismo forma parte y al que con sus obras debe intentar alcanzar, para ayudarle en la toma de conciencia de sí mismo y de sus responsabilidades históricas" (*ibid.*, p. 36).

I.1.5. Simbolismo y realismo: un panorama para la poesía española de 1898 a 1936.

Tras una brevísima exposición de las circunstancias histórico-sociales de los albores de nuestro siglo, efectúa una revisión de "los tres grandes poetas que cubren ellos solos, las dos primeras décadas de nuestro siglo: me refiero a Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez-" y de la generación del 27, para intentar mostrar la evolución poética objeto de su estudio. En "Miguel de Unamuno y su aversión al simbolismo", sirviéndose del Cernuda de *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) y del análisis que allí realiza de *El Cristo de Velázquez* del escritor vasco, lo caracteriza, en base a su temática religiosa y a su intención de escribir un poema largo, "en sentido amplio" como "[...] un realista que, cuando menos, se define negativamente contra la concepción simbolista que priva, durante sus primeros años de poeta, en Europa" (*ibid.*, p. 39).

Tras el reconocimiento de la labor precursora del gusto modernista "de tradición simbolista" por parte de Rubén Darío, Castellet ejemplifica en Juan Ramón Jiménez los gustos y tendencias del Modernismo en España, ya que su visión del mundo es "exclusivista" y "a-histórica", y su tiempo no es el histórico, sino el interior. Además su poesía resume las características con las que Max Aub -al que cita también anteriormente en referencia al poeta onubense- caracteriza la poesía

---

insospechadas, del arte y el pensamiento humanos" (Wilson, 1931:230).

simbolista de aquellos años: "Literatura de fuga -sostiene Aub-, a veces excelente, pura, diamantina, montada al aire, sin raíces, muerta antes de nacer, pieza de museo. Literatura de evasión, internacional, sin arraigo y sin más público que esa exigua minoría que había de refugiarse, como era normal, en el profesorado" (*apud* Castellet, 1960a:41). Ahora bien, a pesar de esa caracterización, el crítico le atribuye "importancia histórica" en tanto que su obra supuso un serio esfuerzo de incorporación a la poesía europea de su tiempo.

Ese mismo esfuerzo es el que realiza "en grupo", años más tarde, durante la Dictadura de Primo de Rivera, la llamada "generación del 27", quien "realiza en sí misma, en un plazo brevísimo y con fuerza, estilo y calidad literaria, toda la revolución formal que la poesía europea tardó sesenta años en cumplir [...], no sólo cumpliendo las mismas etapas que van del simbolismo al superrealismo, sino también -y ahí sólo siguen algunos de ellos- superando, más tarde, a raíz y después de la guerra, ese concepto de la tradición simbolista de la poesía, para incorporarse a la corriente realista en crecimiento" (*ibid.*, pp. 45-46). Carme Riera (1988) ha querido ver en la mención de las diferentes características grupales de los del 27, la búsqueda de un modelo a seguir por Castellet para la promoción de la generación realista del medio siglo, criterio al que nos sumamos sin reservas, más aún si tenemos en cuenta la alusión a casi la totalidad de los requisitos exigidos por Petersen para la constitución de un grupo generacional.[161] Además, el hecho de citar

---

[161]. Aplicando con ligereza las características de Petersen al texto obtenemos el siguiente resultado: 1. Herencia común: "la filiación -afirma Dámaso Alonso- que respecto a Juan Ramón Jiménez tiene, en parte, el nuevo grupo, es evidente" (*apud* Castellet, 1960a:44); 2. Fechas de nacimiento: "[...] aquella [generación] a la que pertenecen el grupo de poetas nacidos entre 1892 (año en que nace Pedro Salinas) y 1904 (fecha de nacimiento del más joven de ellos, Luis Cernuda)" (Castellet, 1960a:27); 3. Elementos formativos comunes: el grupo "recoge" el cultivo poético de la metáfora y siente predilección por el clasicismo, "de clara inspiración francesa"; 4 y 5 Comunidad personal y experiencias comunes: "[1927] año en que celebraron el tercer centenario de la muerte de Góngora e hicieron su primera salida en grupo, en el Ateneo de Sevilla" (Castellet, *ibid.*, p. 44); 6. Guía o caudillo: Góngora; 7. Lenguaje común: "esas poéticas entran de lleno en lo que páginas atrás hemos llamado "tradición simbolista"" (*ibid.*, pp. 46-47), con todas las

numerosos textos pertenecientes a las poéticas que los del 27 presentaron para la *Poesía española. Antología 1915-1931*, de Gerardo Diego (1932), en la que el poeta del 27 intentó agrupar a los poetas de su generación, es una prueba clara del paralelismo intencional que pretende evidenciar con su selección antológica y con su "Introducción" a la misma. No en vano la del 27 era, para el crítico, la generación que "por primera vez" se incorporaba "en grupo" a la poesía europea de su tiempo.

I.1.6. El magisterio de Antonio Machado. Una reivindicación partidista.

La búsqueda castelletiana de un guía con el que apadrinar la nueva generación poética del medio siglo encuentra en Antonio Machado la figura poética más prestigiosa y acorde -según el antólogo- a sus planteamientos estéticos del "realismo crítico". Recordemos que desde el homenaje en Collioure, en el que se resaltó por doquier el ejemplar talante humano del poeta sevillano, este padrinazgo campeaba con claridad en la mente de los jóvenes -y no tan jóvenes- poetas allí presentes. Ahora bien, Riera señala acertadamente que "como su magisterio también había dado frutos entre los autores de la primera promoción de la posguerra, e incluso entre los de la llamada generación del 36, de Panero a Rosales, lo que contravenía los postulados generacionales seguidos por el crítico catalán, éste trató de hacerse con otro Machado distinto del que ensalzaban e imitaban aquéllos" (Riera, 1988:190). Se trataba ahora, en boca de Enrique Badosa -en un artículo significativamente titulado "El sentido de la actualidad de Antonio Machado"-, uno de los críticos de la época que creyeron "saber escuchar su palabra", de la consideración de que "El Modernismo de Antonio Machado es un accidente. Su

---

características formales que ello conlleva; y 8. Rechazo de la generación anterior: aunque los del 27 no rechazan los postulados de los del 98, afirma Castellet, siguiendo a Dámaso Alonso, que "esta generación, a diferencia de la del 98 y de la mayor parte de las manifestaciones de grupos literarios, no se alza contra nada. "Los poetas de mi generación [afirma Alonso] no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez" [...]" (*ibid.*, p. 44).

obra se concreta más en una visión directa de la realidad que en un exceso de oropeles más o menos melancólicos" (Badosa, 1958b:229).

Castellet observa en los escritos teóricos de Machado una teoría poética tan "profética" respecto a la aparición de una nueva tendencia opuesta a la tradición simbolista como la que señalaba Edmund Wilson en *El castillo de Axel* en 1931. Sin embargo, debido a su afanosa búsqueda de una autoridad con la que prestigiar los valores poéticos de sus jóvenes amigos, la interpretación que hace de esos escritos es claramente partidista en tanto que alude solamente a aquellos aspectos machadianos que se avienen de algún modo a los postulados del "realismo crítico" y silencia gran parte de los valores poéticos allí inmersos. De la poética que Machado escribe para la antología de Gerardo Diego de 1932 extrae únicamente las siguientes palabras: "Me siento [...] algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva" (Machado, 1931a:152-153), desacuerdo en el que basa su consideración realista de Machado, cuya lírica pretendía sumergirse -en palabras de Santa Teresa de Jesús- en las "mesmas vivas aguas de la vida".[162] Sin embargo no alude a otras palabras del poeta según las cuales "tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial" (Machado, 1931a:153). Si suponemos, con J.M. Aguirre, que "el simbolismo supone, en manifiesta oposición con el parnasianismo, en primer lugar, una tendencia de "re-humanización" de la literatura, y, en segundo lugar, una

---

[162]. A propósito de esas mismas palabras machadianas, Gabriel Celaya afirmaba que "Lo que nuestro poeta estaba anunciando en este texto y en otros similares era algo cuyo alcance y cuya importancia no ha solido advertirse: Era el fin de la Modernidad, entendiendo por Modernidad la poesía que arranca de Baudelaire y viene a extinguirse en los vanguardismos. Por eso justamente la Poesía social hizo de Antonio Machado una bandera. Porque también nosotros luchábamos contra "la pérdida de la familiaridad comunicativa" (H. Friedrich), contra el egocentrismo y el hermetismo, contra la poesía como magia más que como expresión o "modo de hablar", contra el neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura, contra la falta de contacto con el hombre de la calle, etc. A estas razones de orden estético hay que añadir otras politicosociales que convirtieron a Machado en un símbolo de la poesía antifranquista" (Celaya, 1959b:119-120).

tímida reacción contra la teoría del arte por el arte" (Aguirre, 1973:42) y que "Es, de hecho, una llamada a cantar los universales del sentimiento; un neo-romanticismo que exige, además, la incorporación de la idea al poema" (*ibid.*), nos damos cuenta de que la "Poética" de Machado se sabe y se quiere dentro de los límites de la tradición simbolista, a pesar de su consideración de la poesía como palabra esencial en el tiempo, que no es el "tiempo histórico" que cree ver Castellet, sino el "tiempo psicológico" o interior del que hablaba Bergson en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).[163] Además, Castellet parece olvidar que en esa definición está presente aquella vieja opinión según la cual el recuerdo es uno de los manantiales inagotables de la poesía. Si tenemos en cuenta, también, ese carácter neorromántico del simbolismo y las connotaciones románticas de la obra del poeta,[164] encontramos en su silencio por parte de Castellet un punto sólido para la justificación del partidismo que intentamos demostrar, máxime si tenemos en cuenta, como ya vimos, que en los últimos años el crítico defendía a ultranza el objetivismo en clara lucha contra el psicologismo romántico. No es que pretendamos ahora subrayar la deuda simbolista de A. Machado, trabajo efectuado por J.M. Aguirre (1973),[165] pero sí deseamos poner de manifiesto el partidismo o la intencionada parcialidad interpretativa del crítico en torno al magisterio del poeta sevillano.

Otra de las citas machadianas que trae a colación es aquella por la que "las metáforas no son nada por sí mismas. [...] En la lírica, imágenes y metáforas son, pues, de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de

---

[163]. Sobre la huella bergsoniana en Machado y en los poetas simbolistas, *vid.* Aguirre, "El simbolismo y Henri Bergson" en Aguirre (1973:95-108). Recordemos de paso que en 1910 Machado asiste en París a un curso impartido por Henri Bergson en el Colegio de Francia.

[164]. José Luis Cano (1955b) pone de manifiesto la deuda que Antonio Machado contrajo con el romanticismo y que nunca llegaría a saldar.

[165]. Carlos Bousoño había subrayado con anterioridad en múltiples ocasiones la herencia simbolista de Antonio Machado en su *Teoría de la expresión poética* (1985). *Vid.* el capítulo X, "El símbolo", de la edición definitiva de la misma, correspondiente a 1985 y el estudio que de él hace Genara Pulido (1994).

conceptos únicos que requiere la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico y convencional. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas; pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones" (Machado, 1916:34). Eso no quiere decir, sin embargo, que el poeta sevillano las rechace, sino que su empleo sólo es recomendable para la expresión de vivencias interiores únicas; lo que sí rechaza son los huecos artificios metafóricos ornamentales. Eso le lleva a decir que "En San Juan de la Cruz -acaso el más hondo lírico español- la metáfora nunca aparece sino cuando el sentir rebosa del cauce lógico, en momentos profundamente emotivos" (*ibid.*). Recordemos que en su esbozo "Para un estudio de la literatura española" (1914), al mismo tiempo que definía a Bécquer y a Juan Ramón Jiménez como "líricos puros", a Rubén Darío como neobarroco y a su hermano Manuel como modernista, Machado se definía resueltamente a sí mismo como intimista, en la línea del santo poeta. Observamos rápidamente el distinto matiz interpretativo de Castellet, que ha querido ver en esas palabras del autor de *Campos de Castilla* la renuncia a toda imagen lírica.

Donde sí acierta Castellet es en la elección de textos machadianos. A pesar de esta parcialidad interpretativa que intentamos mostrar, los textos que cita son, dentro de la obra del poeta sevillano, los que mejor se avienen a los postulados del "realismo crítico". Buena muestra de ello es su alusión a las "Reflexiones sobre la lírica" en las que se valora sobre todo la "poesía desnuda y francamente humana" que pretendía Moreno Villa. Sin embargo, también en esta ocasión silencia interesantes declaraciones del poeta: Machado reconoce que el descubrimiento de que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones "se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuidos hoy [...]" (Machado, 1924:822).

También en el "Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua" (1931b), "donde Machado se sitúa -según Castellet- a la altura de los mejores ensayistas de su tiempo sobre poesía, en poder de predicción y en claridad conceptual y expositiva" (1960a:52), concluye el poeta con posiciones cercanas a las del "realismo crítico". Ciertas declaraciones, citadas por el antólogo, son realmente significativas al respecto: "soy poco sensible a los primores de la forma, a la

pulcritud y pulidez del lenguaje y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada. Amo a la naturaleza, y al arte sólo cuando me la representa o evoca, y no siempre encontré la belleza allí donde literalmente se guisa" (Machado, 1931b:106-107). Ahora bien, la absoluta decantación hacia dichas posiciones realistas que observa Castellet en la evolución poética que describe Machado no es tan clara como el crítico parece ver, ya que, entre otras razones, el académico insta a no despreciar a los poetas del siglo XIX -románticos y simbolistas- "porque nada hay en ellos que sea trivial" y recuerda que la desvalorización de una época desde la perspectiva de otra no suele ser justa ya que "El arte no cambia siempre por superación de formas anteriores sino, muchas veces, por disminución de nuestra capacidad receptiva, y por debilitación y cansancio del esfuerzo creador" (Machado, *ibid.*, p. 112). Además, como señala Carme Riera, esa declaración y la de "Si dais en escritores, sed meros taquígrafos del pensamiento hablado", no son suficientes para diagnosticar la preferencia del poeta hacia el lenguaje coloquial. No olvidemos que esa sencillez que Machado pide para el léxico poético está muy en consonancia con su formación simbolista; no en vano uno de los máximos exponentes del simbolismo poético, Henri de Régnier, afirmaba -según unas palabras transcritas por Aguirre y recogidas posteriormente por Riera- que para crear sus poemas le bastaban sólo las palabras del *Petit Larousse*, con la condición de devolverles su verdadera significación. También Mallarmé postula ideas semejantes cuando solicita "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (*apud* Aguirre, 1973:36).[166] Gustav Siebenmann demostró que lo que caracterizaba a "un poema típicamente machadiano" era su intencionalidad formal y el empleo constante de imágenes que se le imponían por su valor simbólico, como partes integrantes de un proceso en continua evolución que conforma su mundo poético, sólo apreciable en el conjunto total de su obra. Lo que sucede es que Machado acude a la sencillez expresiva para

---

[166]. *Las palabras de la tribu* es el título del volumen en el que otro de los poetas del medio siglo, José Angel Valente (1971), recoge sus ensayos sobre poesía española, recientemente reeditado.

la exposición del valor simbólico de sus imágenes: "Cuanto mayor es la fuerza temática o simbólica de la imagen -asegura Siebenmann-, tanto más sencilla se vuelve la forma idiomática" (1969:45). Es ese "camino diferente" que observaba Angel González en la poesía machadiana y que le apartó de los poetas de su tiempo: "desanduvo parte de lo andado, avanzó retrocediendo, taló símbolos del bosque y encontró en la claridad -o al menos en la discreta luz del atardecer- lo que otros buscaban con tanto afán en las tinieblas" (González, 1975:554). Eso es lo que desconcierta al crítico, quien parece ver en la revalorización machadiana de la palabra hablada una renuncia al empleo exclusivo de aquellas palabras que durante largo tiempo habían sido consideradas como "poéticas" y que como tales habían encontrado un lugar en las composiciones de bastantes generaciones de poetas. Como señala Riera, el crítico confunde "lenguaje hablado" con "lenguaje coloquial", lo que le lleva a su error interpretativo. Si echamos un vistazo rápido a la obra del último Machado (el que pretende rescatar el crítico) llegamos a la conclusión de que su dicción es mínimamente coloquial según el concepto moderno de coloquialismo poético.[167] Por eso Riera concluye, y nosotros nos sumamos a sus palabras, afirmando que "En todo caso, ni la referencia de Machado [...] a la "lengua hablada" ni la escasa introducción de elementos coloquiales en su obra pueden servir de ejemplos. Otra cosa era la sencillez, la sobriedad expresiva, empleada en sus poemas que no tienen que ver con el uso poético de la lengua coloquial" (Riera, 1988:197).

Esa revalorización del contenido y del lenguaje coloquial que cree ver en la preceptiva machadiana, son algunos de los puntos clave que sirven a Castellet para la reivindicación realista del poeta. En las siguientes palabras del autor de *Campos*

---

[167]. Según E. Lorenzo, lengua coloquial es "[...] el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes conscientes de la competencia de su interlocutor o interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana, con la utilización de los recursos paralingüísticos o extralingüísticos aceptados o entendidos, pero no necesariamente compartidos por la comunidad en que se producen". La cita
pertenece a E. Lorenzo, *Comunicación y lenguaje*, Madrid, Karpos, 1977. Nosotros la tomamos de Riera (1988:229n).

de Castilla encuentra algunos otros: "El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno (...) a la *objetividad*, por un lado, y a la *fraternidad*, por el otro (...). Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo (...). El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo..." (*apud* Castellet, 1960a:55). Si nos fijamos en las omisiones de este último texto, apreciamos, con Riera, la parcialidad interpretativa del crítico al omitir aquellos aspectos alusivos a la fe que pueden situar a Machado lejos de los postulados del "realismo crítico".[168]

Para el antólogo, el acierto en esas predicciones sobre el futuro de la poesía es motivo suficiente para justificar su atrevimiento de extraer a Machado de su lugar "cronológicamente natural", la generación del 98, y acercarlo hasta los límites de su antología. Para subrayar su actualidad se sirve también de un comentario del Cernuda de *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), poeta por el que siente profundo respeto y cuyas valoraciones coinciden en gran medida con las del crítico por lo que éste las cita en multitud de ocasiones en su antología.[169] Según

---

[168]. El texto íntegro dice así: "El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno -nada enteramente nuevo bajo el sol- a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por el otro. Una nueva fe -porque es en el campo de las creencias donde se plantean los problemas esenciales del espíritu- se ha iniciado ya. Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo. Ya no es el mundo mi representación, como era en lo más popular, la única verdad metafísica popular del ochocientos. Se tornó a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencia heterogeneidad del ser. El
yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo, enfrente de mí hay ojos que me miran y que, probablemente, me ven, y no serían ojos si no me viesen" (Machado, 1931b:126-127).

[169]. Carme Riera (1988) habla de Cernuda como "cuasi maestro" de nuestro crítico en base, precisamente, a estas coincidencias: "Es curioso que tanto en el aprecio por Unamuno como en el desprecio por Juan Ramón, Castellet haya *coincidido* tanto con la valoración que de los dos poetas hace Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*" (Riera, 1988:189). A estas coincidencias

Cernuda, "Hoy, cuando cualquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado. De pronto, en uno de esos virajes que marcan el tránsito de una generación a la otra, la obra de Machado se nos ofrece más cercana a la perspectiva que la de Jiménez. Y es que los jóvenes, y aun los que ya han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez. Machado, que tenía astucia avizora, nos dejó en sus comentarios en prosa bastante que meditar acerca de temas variados (...). En dichas notas hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretende diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cual de los dos veía mejor y más claro" (*apud* Castellet, 1960a:55-56).

Lo que Machado opone a ese "período de la franca desintegración" es, según el crítico, "[...] una revalorización del realismo, es decir, de la razón y del lenguaje, de la colectividad y de la historia, y una revalorización, también, del sentimiento, que él mismo había emprendido años atrás y que oponía al subjetivismo romántico" (1960a:54). Coincidimos una vez más con Riera al señalar que, tras un examen del tantas veces aludido "Discurso", no es Machado sino Castellet quien lucha contra el simbolismo y quien opone "realismo" a "simbolismo". No olvidemos que Machado se refiere despectivamente a la poesía del momento -la que practican en Francia Paul Valéry y en nuestro país los de la generación del 27, personalizada en Jorge Guillén- como una "[...] lírica *desubjetivizada*, destemporalizada, deshumanizada [...] producto de una actividad más lógica que estética [...]"[170] (Machado, 1931b:122) y a esos poetas como "sin alma": "¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al

---

añadimos ahora la vindicación de Machado.

[170]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R.

margen de la vida cósmica y universal" (Machado, *ibid.*, p. 121).[171] No debemos dejar de tener en cuenta, sin embargo, que su simbolismo es en gran medida diferente del que predicaba el movimiento francés del mismo nombre, aunque no sea éste el lugar más adecuado para su tratamiento.[172]

Lo que ocurre es que Castellet, como en muchas ocasiones el Machado del "Discurso", lejos de identificar "intimismo" con "egocentrismo" y "solipsismo", rechaza de raíz cuanto de subjetivo hay en la intimidad para primar en ella los valores comunes del individuo con los demás que conforman su contexto histórico y social. Sólo así puede Machado sostener que "El momento creador en arte, el de las grandes ficciones -todo lo contrario del discurso íntimo- es el momento de nuestra verdad, el momento de modestia" (Machado, *ibid.*, p. 128). Es especialmente en este punto donde podríamos aprobar de algún modo el acierto castelletiano a la hora de buscar guía para la promoción realista, ya que esta consideración parece muy en la tónica de las características que el antólogo atribuye a la poesía realista. Es la única manera de justificar su concepción, por un lado, de

---

[171]. El texto sigue de la siguiente forma: "Esta zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser el campo vedado para el poeta de hoy. En ella queda lo
esencialmente anímico: lo afectivo, lo emotivo, lo pasional, lo concupiscente, los amores, no el amor *in gener*, los deseos y apetitos de cada hombre, su íntimo y único paisaje, su historia tejida de anécdotas singulares. A todo ello siente el poeta actual una invencible repugnancia, de todo ello quisiera el poeta purificarse para elevarse mejor a las regiones del espíritu. Porque este poeta sin alma no es, necesariamente, un poeta sin espiritualidad, antes aspira a ella con la mayor vehemencia" (Machado, 1931b:121).

[172]. Genara Pulido afirma al respecto en uno de sus estudios sobre Bousoño que "Bousoño nos ofrece una visión de Machado simbolista [...]. Pero el simbolismo de Machado no se relaciona, en ningún momento, con el movimiento homónimo francés y se presenta, por otra parte, como un simbolismo peculiar, no sólo por el concepto mismo que expone el teórico de símbolo, que difiere del tradicional, sino también por la bisemia característica del símbolo machadiano, que le permite presentar la obra de este poeta como preñada de inquietudes existenciales: tristeza, nostalgia, presencia de la muerte, etc." (Pulido, 1992:378-379).

la experiencia poética como válida únicamente en tanto que expresión de la experiencia personal del poeta, y, por otro, del poeta como un hombre entre los demás que canta en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica y como protagonista del poema en tanto que *persona* (o grupo social o colectivo), no en su total subjetividad. Por eso acude de nuevo a los "Problemas de la lírica" en el que Machado señala que "El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del *Yo* con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del *Tú*, es decir, de otros sujetos. (...). Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *Nuestro*. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica" (*apud* Castellet, 1960a:54). Félix Grande pondera la modernidad de Machado atendiendo a esta concepción del "yo" y del "otro" como unidad indivisible: "[...] con esta negativa a escamotear uno de los dos campos del vaivén de la existencia, Machado no proporciona una solución para el estado exasperado de la poesía española; le proporciona algo mejor: un arma que es reflexión, exigencia, serenidad" (Grande, 1970:51).[173]

---

[173]. José Olivio Jiménez finaliza su estudio sobre "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra" atendiendo precisamente a la recepción que las distintas generaciones de postguerra hacen de estos planteamientos del poeta sevillano y concluyendo en que la recuperación que de él hacen los del medio siglo es la que más se acerca a la "total verdad" del poeta: "Los poetas del 36 -afirma- encontraron principalmente en Machado al poeta del *yo*, en su vocación por rasgar y trascender el misterio que se esconde tras la limitación temporal del hombre. La generación primera de posguerra osciló hacia el opuesto polo extremo de la balanza: era la *otredad*, pero
no en la intrínseca heterogeneidad esencial del ser que tanto empeño puso aquél por esclarecer, sino en la concreción histórico-colectiva de los *demás* (pueblo, país, humanidad), la preocupación machadiana que, en buena mayoría (no en su totalidad, como se ha visto), le reclamaba y servía de guía. La segunda promoción vino a restituir esa misma balanza en su justo fiel: asunción del *yo* y del *otro*, pero integrados ambos en el *nosotros*; es decir, en el definitivo y ya no parcializado mensaje de su entera verdad. Y ésta se fue haciendo progresivamente a sí misma en su sucesiva y complementaria palabra poética y, con mayor precisión, en el rigor de

La ideología existencialista que profesaba el poeta sevillano también sirve al crítico para reivindicarlo como caudillo de la generación del medio siglo, ya que su filosofía se aviene perfectamente a la realidad social del país. En su "Poética" para la antología de Gerardo Diego, Machado exponía sin reparos que "El poeta [él mismo] profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana" (Machado, 1931a:153). Nadie duda, desde luego, de la calidad humana del poeta sevillano. Por eso, como apuntábamos al principio, no sólo los del medio siglo, sino también otros poetas anteriores reivindican su magisterio. Celaya afirmaba que "[...] porque las circunstancias no permiten otra cosa, empieza a hablarse de "Poesía humana" y de "Poesía social". [...] Se apela al hombre, al hombre concreto y existencial, y en tanto que se hace esto, la insoslayable circunstancia histórica y social de ese hombre -es decir, la España traicionada que está doliéndole y la miseria pública en que se siente sumido- surge como tema de primera importancia en la Lírica. Y entonces, Unamuno y Machado se imponen a todas las conciencias como grandes maestros, no sólo de poesía, sino también de verdad, de hombría, y de valor español. Porque Unamuno y Machado, a diferencia de otros, nunca desencarnaron su canto, ni temieron comprometerse, ni trataron de flotar angélicamente por encima del pueblo

---

sus cogitaciones en prosa sobre la poesía. Volver a esa total verdad, sin fragmentaciones, es la mayor ratificación de la ejemplaridad y vigencia de su lección. Es afortunado que a ella hayamos llegado ya" (Jiménez, 1975:898-899). Años más tarde (1983) sostiene esa misma consideración de la interpretación "integral" del poeta por parte de los de la segunda generación poética de postguerra. "Sin embargo -como dice Genara Pulido-, este juicio crítico, aplicado a la fase de constitución del nuevo grupo de poetas, es inexacto en tanto que Castellet, en la antología que lanza a la nueva promoción de poetas, realiza una lectura de Machado parcial e intencionada puesto que lo que pretende el crítico catalán es presentar un determinado sector de la producción machadiana como antecedente del realismo crítico que propone" (Pulido, 1992:384-385). No olvidemos que lo que Castellet pretendía reivindicar era en realidad ese "Machado de inquierdas" del que hablaba Antonio Chicharro (1990).

que gime y llama, como trató de hacerlo Juan Ramón Jiménez" (Celaya, 1959a:137-138).

Esta consideración de Machado como poeta realista está latente en el pensamiento literario de nuestro crítico durante toda la segunda etapa de su producción. Como tendremos ocasión de ver, el capítulo que le dedica en *Poesia, realisme, història* (1965a:172-177) es prácticamente una reproducción exacta de estas páginas que ahora presenta en la "Introducción" a su antología.

I.1.7. La evolución hacia el *realismo crítico*. Una visión de la poesía española de los años cuarenta y cincuenta.

El mismo proceso evolutivo hacia posiciones más "realistas" que experimenta la poesía europea tras la Segunda Guerra Mundial a causa de las nuevas necesidades de comunicación con ciertos grupos sociales es el que observa Castellet en la poesía española a raíz de la guerra civil. Desde esa época la tradición simbolista aparece en la conciencia poética continental "como un venerable residuo teórico y un amable ejercicio de lectura" (Castellet, 1960a:57) y se impone la necesidad de un cambio de naturaleza poemática. Ese proceso que el antólogo pretende mostrar "no es más -afirma- que el desarrollo lento pero constante, pausado y firme, de un movimiento que la guerra precipitó, obligando a muchos poetas a realizarlo sin que previamente hubieran comprendido que no era posible adecuar formas antiguas a temas nuevos" (*ibid.*, p. 58). Esa renovación no atañe sólo a la temática, sino que "es la estructura misma del poema la que cambia y se transforma hasta hacer aflorar un concepto de poesía distinto [...]" (*ibid.*).

En los primeros años del panorama poético que intenta mostrar, los que van de 1939 a 1943, la poesía vuelve sus espaldas a la realidad a causa de la pérdida de fe en el hombre, lo que da pie al nacimiento de una poesía plenamente simbolista en lo que de evasión, irrealismo y formalismo tiene este movimiento. Los poetas, desorientados y huérfanos de valores humanos en los que creer y apoyarse, se decantan, según el crítico, por dos actitudes diferenciadas. Por una parte, hay

algunos -los "garcilasistas" que constituyeron el grupo "Juventud creadora"- que optan por una vuelta a las formas clásicas, favorecida en cierto sentido por una mística política que vuelve los ojos a las antiguas glorias nacionales; "El carácter mismo de esas rememoranzas imperiales, tan irreal -afirma-, se corresponde con una poesía que es un puro ejercicio formal, sin contenido de ninguna clase y, cuando pretende tenerlo, es decir, cuando intenta narrar o describir un mundo pretendidamente objetivo, en la artificiosidad misma de la descripción, aparece el cartón-piedra de lo que no es más que un decorado para la representación de una pieza de la que sólo se oye la música" (*ibid.*, p. 60). Se trata de las "minucias primorosas" y "abalorios formalistas" a los que se refería Alarcos Llorach ("el crítico que ha visto con mayor finura y exactitud la evolución de la poesía española en los primeros años de la posguerra" (*ibid.*, p. 67)) en su estudio sobre la poesía de Blas de Otero, del que se sirve el antólogo en este intento de caracterización. Son poetas que intentan expresar con un lenguaje "preciosista y vacío" la miseria del presente real y la imposibilidad de recobrar un pasado idealizado.

La segunda tendencia, representada por un grupo de poetas amigos entre los que se encuentran Ridruejo, Vivanco, Rosales y Panero, es la que opta por volver la mirada hacia Dios, es decir, que "[...] mientras el poeta en algunos momentos históricos -afirma el crítico- cree que existen en el mundo factores positivos a los que él debe prestar el apoyo de su canto, en otros momentos cree que el mundo objetivo escapa a la esfera de sus posibilidades de acción y se evade del mismo, ya sea creando un mundo imaginario de una sola propiedad o apelando a una instancia superior -Dios- en la que confía para la resolución de los problemas temporales, si es creyente, y si la creencia le falta "la añora o la inventa o la sueña, y viviendo de este sueño hace de la necesidad virtud, y al Señor -si inventado no importa- se dirige pidiendo refugio y repaire de los vientos alborotados del mundo"" (*ibid.*, p. 63).[174] El sacerdote Jorge Blajot, uno de los críticos más feroces de la obra de Castellet, ve en esta interpretación uno de los mayores defectos del método histórico cuando

---

[174]. La cita utilizada por Castellet pertenece al estudio de Alarcos Llorach al que antes hemos aludido.

sostiene: "Resulta, pues, que los valores religiosos quedan al margen de nuestro quehacer terreno, y que el poeta -creyente o no- que sinceramente los evoca es un evadido de la acción en el mundo objetivo. Con ello se nos da una nueva medida del mutilador atropello que la poesía padece en su dimensión más radical por efecto de este exclusivismo histórico-social de signo antropocéntrico" (Blajot, 1961:194). Esa "encajonada perspectiva" impide que el antólogo haya podido ver que "mucha poesía religiosa, seria, profunda y verdadera se ha escrito en España en estos últimos veinte años, y representa un elemento capital en la literatura más viva de nuestra lengua" (Blajot, *ibid.*, p. 193).

También distingue dos tendencias entre los poetas exiliados: una, que "resultó ser la más inteligente" porque "era imposible mantener por mucho tiempo la crispación subsiguiente a la guerra" (*ibid.*, p. 65), de tranquila meditación sobre el desastre bélico (Cernuda y Alberti) y otra, por el contrario, de "exaltada y violenta protesta" (es el caso de León Felipe).

1944 es, para el crítico, el año más importante de la década de los 40 en cuanto a cambio de concepción poética se refiere. Dos libros publicados ese año auguran un avance de la poesía en su lento caminar hacia el realismo. De *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, destaca la "emoción directamente humana" a la que se refería Dámaso Alonso en su "Contestación al discurso de recepción en la Real Academia Española de la Lengua, de Vicente Aleixandre" de 1950. Pero es con *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, libro que marca "[...] el verdadero inicio de la poesía actual española, más humana y auténtica" (*ibid.*, p. 67), con el que comienza la rehumanización de la poesía, por su "[...] acceso a la más inmediata, directa y aun brutal realidad española" (*ibid.*, p. 68): "Un simple verso: *Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres* había bastado -señala- para que, de pronto, quedara roto el hechizo y empezara una lenta evolución que iba, al correr de los años, a volver a construir el edificio de la poesía realista, precipitadamente levantado durante los años de la guerra y derruido después" (*ibid.*). A pesar de que, como apunta Carme Riera (1988), el antólogo no señala los antecedentes que en la obra del poeta hay de Quevedo y de San Juan de la Cruz, ciertamente las características que de él destaca (abandono de la composición estrófica clásica,

poemas largos, lenguaje cotidiano e intento de reflejar los problemas del hombre contemporáneo) serán posteriormente cualidades importantes de la poesía "social"; basta acercarnos a cualquiera de los poetas así considerados para darnos cuenta de ello. M.J. Flys (1971), que se ha ocupado del estudio del "Realismo y realidad en la poesía de Dámaso Alonso" subraya la presencia de todos estos rasgos. Las autorizadas declaraciones de Bousoño al respecto sirven también a Castellet para corroborar sus comentarios.[175] Además no debemos olvidar aquellas palabras del poeta según las cuales "Las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo" (*apud* Flys, 1971). La declaración es concluyente. Antonio Chicharro, que dedica gran parte de su trabajo al estudio de la poesía española contemporánea, afirma al respecto: "En realidad, todo el proceso de rehumanización de la poesía española, que a partir de determinado momento también afectó a la generación del 27, lo que nuestro propio poeta y crítico [D. Alonso] señaló en *Poetas españoles contemporáneos*, tuvo en Dámaso Alonso desde el principio mismo de su actividad poética a uno de sus más grandes valedores. Lo que ocurrirá después, en los años de postguerra, será una acentuación histórica de dicho proceso al calor de una situación que el poeta ha comentado con claridad: "Habíamos pasado por dos hechos de colectiva vesanía, que habían quemado muchos años de nuestra vida, uno español y otro universal, y por las consecuencias de ambos. Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la "estéril injusticia del mundo" y la total desilusión de ser hombre"" (Chicharro, 1997:25-26).

Llegados a este punto, extraña que el antólogo no encuadrara al filólogo en esa tendencia a la religiosidad a la que poco antes había hecho referencia. Las profundas implicaciones religiosas de su poesía son manifiestas. En este sentido continúa Antonio Chicharro señalando que "A partir de esta situación no es difícil

---

[175]. Carlos Bousoño afirmaba en 1958 que "...fue en "Hijos de la ira" donde se usaron por vez primera de un modo franco y sistemático y además extremoso hasta el escándalo, las que luego
iban a ser cualidades sobresalientes de gran parte de la nueva poesía" (*apud* Castellet, 1960a:68).

comprender la interiorización de la religiosidad [...] ni tampoco que el propio Dámaso Alonso afirmara por entonces [...] en su poema último de *Hijos de la ira*, que toda la poesía es religiosa, aunque en el caso de su *Oscura noticia* no en un sentido restringido, ya exprese fe o angustia, al estar a la búsqueda de Dios y de la eternidad" (Chicharro, *ibid.*, p. 26).

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que Castellet reconoce que a la rehumanización que se observa en sus versos no acompaña una expresión realista plenamente lograda ya que aún se sirve de imágenes y del valor musical de las palabras. Son los resabios de un cierto tremendismo que Alonso no llega a eludir. Aquí comienza el distanciamiento del antólogo para con la poesía del catedrático. Laureano Bonet resume con claridad la repercusión de Alonso en nuestro crítico: "[...] la *disseminatio* damasiana es poética y su exégesis claramente historicista: *Hijos de la ira* sería, al respecto, testimonio de una "evolución" de la poesía posterior a 1939, pero sus estilemas afines al tremendismo no se ajustan al realismo racionalista que formula Castellet. Un realismo que se apartará del *asco* damasiano -tan subjetivista- para así acercarse al verso narrativo, en un proceso de cosificación sociológica que pretende sustituir la *parole* por la *langue* "extrapersonal", diríamos con R. Jakobson" (Bonet, 1991a:22).

Semejantes reticencias señala Castellet para con los del grupo de *Espadaña*, Crémer y Nora: "[...] lo mismo que el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, en muchos momentos sucumbe Nora -y Crémer con mayor frecuencia- a la tentación de la imagen tremendista, de la palabra sonora, del adjetivo chillón, bajo pretexto de poesía trágica y existencial. Es decir, que si bien el lenguaje de sus poemas está ya formado exclusivamente por palabras del habla cotidiana, su tono, muy subido, y su insistencia en ciertos vocablos y expresiones, impiden que alcance la normalidad, la naturalidad del lenguaje coloquial" (*ibid.*, p. 73). A pesar de eso, la caracterización que hace de los de *Espadaña* es bastante acertada a la luz de las actuales consideraciones al respecto, máxime si tenemos en cuenta unas palabras del mismo Nora, quien bajo el pseudónimo de "Juan Martínez" redunda en favor del compromiso poético: "[...] en el nº. 46 -afirma-, "Juan Martínez" se situó coherentemente en el camino de una literatura social, ya no sólo moralmente, sino

ideológica y políticamente comprometida [...]" (Nora, 1978:XII). Recordemos, también, aquel editorial anónimo (de Nora, con escaso margen de error) aparecido en el número 36 de la revista en el que se defendía que "La poesía -hablamos de la poesía lírica-, es, ante todo, humanidad... Una poesía deshumanizada -como alguna vez se pretendió forjar- es pío de pájaros, sin sustancia y sin nervio" (*apud* García de la Concha, 1969:384). Tampoco se equivoca Castellet en cuanto a la forma poética de Nora y Crémer; la "imagen tremendista" y el lenguaje figurativo, propios de los del 27 campean a lo largo y ancho de sus composiciones -más acentuadamente en Cremer-, lo que parece contradecir su afirmación primera de "postura anti-formalista". Observamos, por tanto, un claro desajuste entre la intención temática y la manifestación expresiva en el que adquieren pleno sentido aquellas palabras introductorias de nuestro crítico por las que la guerra precipitó un movimiento poético "[...] obligando a muchos poetas a realizarlo sin que previamente hubieran comprendido que no era posible adecuar formas antiguas a temas nuevos" (*ibid.*, p. 58).

También era "acertada" la orientación de "un grupo de poetas amigos" (Vivanco, Panero, Rosales y Valverde), quienes en torno a 1949 propugnan una poesía de la "experiencia temporal", expresión compuesta por el antólogo a raíz de las consideraciones rilkeana de los versos como experiencias, no como sentimientos, y machadiana de la poesía como "arte temporal". Pero su realismo tampoco era completo ya que, como Rilke, soslayan en cierto sentido la dimención histórica, fundamental para que esa "poesía de la experiencia temporal" no se limitase a representar una mera suma de experiencias individuales: "Olvidaron -señala- que el Machado de los últimos tiempos [...] ya había sustituido esa concepción abstracta del tiempo, por otra del tiempo histórico" (*ibid.*, p. 78).

Sin embargo, el lenguaje del Celaya-Leceta de *Tranquilamente hablando* (1947) sí parece ajustarse, según el crítico, a esa nueva corriente rehumanizadora. Castellet quiere ver en dos versos allí aparecidos ("No quisiera hacer versos / quisiera solamente contar lo que me pasa...") la intención celayana de escribir "una poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa". La clave radica en el abandono de lo que a lo largo del siglo se venía entendiendo por poesía lírica y en "un tímido

retorno a la poesía épica" propiciado por el creciente desarrollo de la "razón narrativa" entre los poetas. Unas palabras del poeta vasco de principios de 1959[176], de las que se sirve el crítico, redundan en ese sentido.

Ni que decir tiene que la visión de la poesía de los años cuarenta ofrecida por el antólogo, aunque un tanto significativa, padece de una parcialidad considerable. Carme Riera resume escuetamente con cierta dosis de ironía sus silencios más significativos: "[...] aunque hay referencias [...] al grupo de *Espadaña* y al "grupo de poetas amigos" (Vivanco-Panero, Rosales-Valverde), y a Ridruejo, insertos todavía en la tradición simbolista, Castellet no hace referencia ni al grupo cordobés de *Cántico* (nacido en 1941 y constituido en 1943), ni a los Postistas capitaneados por Ory, aparecidos ya en 1945, ni mucho menos, aunque su actitud poética se acercara más a la propia, a Miguel Labordeta, que en 1948 publicó su primer libro, *Sumido 25*. Y a estos olvidos "interiores" debemos añadir otros "exteriores", contraídos con algunos de los más importantes poetas republicanos en el exilio como Juan Gil Albert y Moreno Villa. La visión de Castellet coincide, curiosamente, con la visión "oficial" que desde la cátedra y la Academia se ofrecía de los veinte últimos años de poesía española agrupándola en lo que se denominaba "arraigada"

---

[176]. Según Celaya, "En lugar de recrearnos en el misterio, tratemos de domarlo como se han domado otras fuerzas irracionales y para ello demos lo que Ortega hubiera llamado nuestra *razón narrativa*. Contemos por qué hacemos lo que hacemos, qué aprendimos, qué pretendemos. Al hacerlo nos sentiremos inmersos en una corriente. Y esa corriente, que así iluminaremos un momento con nuestro pasajero paso, será la de la poesía siempre un poco más definible de lo que se dice, aunque siempre dialécticamente creciente y transmutable. (...) Si el lenguaje liso y llano -o prosaico, como decían mis enemigos- me atraía, no era sólo por el deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso. (...) Una necesidad interior, y por eso brutalmente inobjetable, me movía a escribir y pronunciarme como lo hacía. Estaba tan absurdamente seguro de mí mismo que no me quedaba ni un resquicio por el que inspirarle necesaria y saludable duda. Si lo que yo escribía no era poesía, como algunos críticos me decían, algo era. Y ¿qué me importaba el nombre? Por otra parte ¿no se trataba, simplemente, de que no era poesía lírica?" (*apud* Castellet, 1960a:73-74).

y "desarraigada". Al parecer, no cabía más visión crítica que la maniqueísta" (Riera, 1988:200-201). Sin duda alguna, Riera se refiere en gran medida a la visión de Dámaso Alonso, catedrático y académico, padre de la caracterización polarizadora de la poesía como "desarraigada" y, por tanto, y como oponente, "arraigada".

En efecto, en decidida posición de búsqueda del -para el antólogo- único camino renovador de la poesía que suponía la actitud realista, silencia tendenciosamente (aquí no podemos hablar de ingenuidades) el barroquismo, la esencialidad de la imagen y el intimismo culturalista pretendidos por los cordobeses de *Cántico*; el arte de vanguardia, las experiencias lingüísticas modernistas y la deuda surrealista de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y demás postistas; y los juegos sintácticos, abundancia de imágenes y vinculación surrealista de Miguel Labordeta, todos ellos parte destacadísima de la historia poética de los años cuarenta.

Su valoración de la poesía española de la década de los cincuenta comienza con un epígrafe destinado a "Los poetas de la *Antología Consultada*" de Francisco Ribes (1952), como es conocido aunque su nombre se oculte en la antología, ya que son "los mejores poetas jóvenes españoles" al decir de medio centenar de escritores consultados al efecto.[177] Tras señalar que las diferencias entre la antología de Gerardo Diego (1932) y la de Ribes se cifran fundamentalmente en el criterio de selección de autores y en la diferente consideración poética expuesta,[178] pasa a

---

[177]. Recordemos que los poetas allí seleccionados son Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde.

[178]. La intención de Ribes coincide en gran medida con la de Castellet ya que, como éste hiciera posteriormente, pretende mostrar unos cambios en la concepción poética que giran en torno a la consideración realista de la misma, aunque con distintas matizaciones. No otra cosa es la que deducimos tras un rápido análisis de las poéticas allí expuestas y de unas palabras de su antólogo según las cuales su propósito es el de orientar "hacia lo mejor", "Y ello, con una autoridad que nadie -y menos nuestra humilde personalidad- podría atribuirse en derecho: cada uno tiene sus preferencias. Pero es demasiada pretensión la de darlas como mejores y en letras de molde. Sin embargo, la suma de muchos "cada uno", la suma de muchas

analizar las poéticas expuestas en esta última. Un rápido vistazo de las mismas (Vicente Gaos no presenta poética) permite, en efecto, vislumbrar rasgos característicos de la nueva concepción poética que Castellet intenta promulgar. No en vano son casi generalizados la reivindicación de una poesía humana, de signo colectivo o social, la vibración con el momento presente, la relevancia del contenido o del fin del poema -de la eficacia expresiva- sin despreciar por ello la forma, la claridad expresiva, el rechazo del "arte por el arte" y de la poesía considerada como un lujo (Crémer es muy expresivo al efecto: "Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito" (Crémer, 1952:63)).

Sin embargo, aunque la poesía de Bousoño permanece en realidad lejos de los postulados de lo que se ha venido conociendo como "realismo crítico", a la luz de una "Carta abierta a José María Castellet" publicada por el poeta en *Insula* no parece ser muy acertada la caracterización que de su poesía hace el antólogo. Bousoño habla de "una lectura errónea" de su obra por parte de Castellet al intentar caracterizarlo como partidario del intimismo o subjetivismo, del irrealismo y de un lenguaje "poético" según el tradicional concepto de la palabra, es decir, diferente del empleado en el habla cotidiana. Lo que sucede es que el poeta asturiano tiene un concepto de "realismo" alejado del que se pretendía definir en la época: "Cuando hablo de "realidad interior" -afirma- no quiero decir que el poeta sólo deba expresar sentimientos personales o simplemente sentimientos, sino que lo que expresa es una representación interior: su representación. ¿Representación de qué? Evidentemente *de la realidad*. El poema más realista y social es, cómo negarlo, una representación que de la realidad se forja el poeta" (Bousoño, 1961:15). Acto seguido da la clave de su interpretación: "En mi prologuillo de la Antología "Consultada" [...] lo que yo hacía era un juego intelectual con la palabra realismo, haciendo ver lo inadecuado de la expresión, tomada en todo su rigor, aunque yo no ignorase que esa palabra considerada de modo relativo quería decir algo, en lo que yo no entraba.

---

opiniones de quienes las tengan justificadas y firmes, ¿no señalará, con una acumulación de coincidencias, ese terreno adonde queremos llevar a los lectores?" (Ribes, 1952:9-10).

Precisamente, creo ser yo el primero que habló de realismo al referirme a la poesía actual" (Bousoño, *ibid.*). Castellet confunde su noción de "realismo" con la de "realismo interior" del poeta e incurre de nuevo en la confusión entre "realismo" y "realidad" a la que aludimos en otros apartados. Es significativo que en su cita del texto bousoñano ("¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal (...) Pero si queréis significar *poesía escrita en el lenguaje consuetudinario*, no estoy conforme. Y si deseais decir *poesía que refleje las cosas tal como son*, no logro entender lo que esas palabras pretenden significar..." (*apud* Castellet, 1960a:81)) silencie precisamente sus manifestaciones en este sentido, aquellas en las que define su concepto de realidad.[179]

En realidad, según el antólogo, en todos los poetas de la *Antología Consultada*, aunque con distinto grado, se produce ese desajuste entre actitud realista y expresión simbolista del que antes hablaba. Primeramente, señala, debido a una responsabilización social los poetas optan por una temática realista y sólo más tarde, cuando se dan cuenta de la inadecuación de los medios expresivos simbolistas a esos nuevos temas que se le imponen, se manifiesta la preocupación formal. La clave del cambio reside en una serie de "razones históricas" y es precisamente la "dimensión histórica" la que hace posible que los más jóvenes poetas surjan desligados de la tradición simbolista.

Antes de pasar a la consideración de la más joven generación de poetas, vuelve la mirada a los del 27 en los que "treinta años después" observa una evolución hacia la "actitud realista" ya que no se han sustraído a los cambios

---

[179]. El texto completo dice así: "¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no transmita un contenido *real* de su alma (percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos). Pero si queréis significar "poesía escrita en el lenguaje consuetudinario", no estoy conforme. Y si deseais decir "poesía que refleje las cosas tal como son", no logro entender lo que esas palabras pretenden significar. ¿Lo que son para todo el mundo? Diréis trivialidades, porque lo que "todo el mundo" ve de las cosas es su aspecto más obvio, superficial, insignificante y hasta erróneo. ¿Lo que tú ves? De acuerdo: expresas entonces tu realidad interior, como ha hecho siempre el poeta" (Bousoño, 1952:25).

históricos y sociales. Ahora bien, aprecia en todos ellos (a excepción de Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego y Emilio Prados, a los que no cita)[180] "una cierta visión abstracta y fragmentada de la realidad" (*ibid.*, p. 93). Castellet ve en el Guillén de *Maremagnum* (1957), a pesar de la voluntad de éste de ser considerada su obra como un "conjunto coherente" que oscila entre dos fuerzas ("positivas" y "negativas") o dos niveles (purista y comprometido), un poeta radicalmente distinto del de *Cántico*, para lo que se apoya en unas declaraciones del poeta en las que afirma que "En "Clamor" [del que forma parte *Maremagnum*], quisiera desarrollar estos temas [el mal, el desorden, el azar, el paso destructor del tiempo, la muerte], pero no ya en su forma general, como en "Cántico", sino *de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea, a la historia*" (*apud* Castellet, 1960a:91).

Un artículo de Pedro Salinas publicado después de su muerte en *Insula* en enero de 1959, con el título de "El poeta y las fases de la realidad", sirve al antólogo para recuperar al poeta hacia la tendencia realista. Salinas, en ese "precioso documento" -al decir del antólogo- afirma que "Hoy la realidad está haciendo gestos y señas a los poetas desde el sector de lo social, de lo colectivo, pero de una forma de la vida colectiva que no es la heroica. [...] Se anuncia por lo cuatro puntos del horizonte una poesía de sentimiento de clase. [...] Considero imposible que por muy fuertes que sean las murallas del concepto individual de la poesía puedan resistir a la inmensa presión de esa obsesión política y social" (*apud* Castellet, 1960a:94).

Vicente Aleixandre no le plantea ningún problema ya que en la introducción a la antología titulada *Mis mejores poemas* (1956) declara la evolución de su poesía en este sentido: "*"Historia del corazón" subvierte los términos y es ahora el hombre el directo protagonista* y la naturaleza sólo fondo sobre el que la historia del transcurrir humano se sucede y se desenlaza. [...] En la segunda parte de mi labor... *yo he visto al poeta como expresión de la difícil vida humana, de su quehacer valiente y doloroso*" (*apud* Castellet, 1960a:95).

La evolución poética de Rafael Alberti es bastante más rápida debido a la presión que sobre su conciencia ejerce el advenimiento de la Guerra Civil:

---

[180]. Carme Riera (1988:205) también se hace eco de estas ausencias.

"Estallada la guerra -afirma el antólogo-, Alberti se convierte en "El poeta de la calle" que, por convicción estética y política, ya no dejará de ser. Los matices de su realismo, en continua interpretación de sí mismo, nos hablan de una poesía rica, con tendencia a depurarse, a hacerse coloquial y narrativa" (*ibid.*, p. 97).

El caso de Luis Cernuda es, para Castellet, diferente al de los demás ya que como el mismo poeta señala en "Historial de un libro",[181] publicado en febrero de 1959 en *Papeles de Son Armadans*, su obra se orientó siempre "a lo que hoy, reflexivamente, llamaría una *expresión coloquial*" (*apud* Catellet, 1960a:97), aunque hasta el estallido de la guerra (con *Las nubes* (1937-1940)) su temática no se corresponde con esa expresión de actitud realista. Son muchos los rasgos poéticos cernudianos que destaca a lo largo de numerosas citas textuales: expresión sencilla, llana y coloquial, utilidad del poeta, poemas largos y llenos de contenido, objetivismo, rechazo del refinamiento expresivo y por último, y aquí reside "el origen secreto de su poesía", proyección de la experiencia. De todos ellos son tres los que más parecen interesar a nuestro crítico y que, en boca del poeta, son "[...] el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre" (*apud* Castellet, 1960a:99) y "un germen inicial de experiencia" sin el cual "el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa" (*ibid.*). Sin embargo, para ser plenamente realista aún le falta a esa "poesía de la experiencia individual" la dimensión histórica que le añadirá la más joven promoción poética, con la que el "realismo histórico" encontrará su verdadero camino. Es probablemente por eso por lo que Castellet matiza al afirmar que "[...]

---

[181]. Carme Riera destaca en el rescate que Castellet hace de este texto de Cernuda para su antología promocional de sus amigos poetas una influencia de Gil de Biedma en el antólogo: "Recordemomos -afirma- que es [Cernuda] el poeta predilecto de Gil de Biedma, en cuyos versos se observan perfectamente sus huellas y a quien dedica diversos trabajos y ensayos. De todo ello deducimos que Castellet siguió las pautas de Jaime Gil al hacer referencia a Cernuda. La lectura de *Historial de un libro* [...] había constituido un acontecimiento importante en la vida poética e incluso personal de Gil de Biedma, tal como él mismo indica. Castellet zurce sus páginas con fragmentos de *Historial*, precisamente los que más influyen en el autor de *Compañeros de viaje*" (Riera, 1988:204).

la poética de su autor [Cernuda], totalmente desvinculada de la tradición simbolista, [va] en marcha hacia un realismo que no se reconoce o no quiere reconocerse con ese nombre" (*ibid.*, p. 99-100). Sin embargo, la recuperación de Cernuda recuerda en gran medida la de Machado por el rastreo de huellas realistas y adquiere tintes de ejemplaridad generacional, como Bonet ha señalado: "[...] si tal antología no entraña un "borrón y cuenta nueva" en la escritura artística, las reflexiones teóricas, de la Escuela de Barcelona, sí encierra un cierto relevo de los mitos culturales, relevo que, a grandes trazos, podemos resumir en un hecho: el redescubrimiento de Luis Cernuda. Con la irrupción de este poeta el los últimos años cincuenta zozobrarían considerablemente en el "santoral" literario del grupo *Laye* nombres hasta entonces intocables como Aleixandre, Guillén y, sin lugar a dudas, Alonso" (Bonet, 1991a:19).[182]

I.1.8. Hacia la plenitud expresiva del *realismo histórico* poético.

El antólogo señala a principios de los años cincuenta, coincidiendo con la relativa fluidez que alcanza la vida cultural a raíz de la mejora económica de nuestro país, la aparición de una serie de poetas con "una cierta conciencia poética común" que se manifiesta públicamente con motivo del homenaje a Antonio Machado conmemorativo del XX aniversario de su muerte. Según el crítico, "sería injusto no dar sitio en la presente antología a una generación que parece tener ideas bastante precisas sobre sus objetivos.

A lo largo de este último apartado de la "Introducción", titulado "Hacia un realismo histórico", el crítico expone, como vimos en su momento, todos los requisitos necesarios, según Petersen, para la constitución de una generación y apunta los principales rasgos poéticos de estos nuevos poetas, entre los que destaca la sencillez expresiva a través del lenguaje coloquial y de una cierta técnica

---

[182]. Sin embargo, no ocurriría lo mismo con los viejos poetas sociales, pues Gabriel Celaya reaccionó en contra de Luis Cernuda; *vid.* A. Chicharro (1990).

narrativa y la temática del hombre histórico comprometido con su tiempo, rasgos éstos que acaban radicalmente con los últimos reductos románticos del individualismo artístico.

Entre los poetas de esa nueva generación incluye a algunos ya conocidos por aquellos años, como José Angel Valente y Angel Crespo y a otros aún anónimos, como Angel González; además, por supuesto, de a sus amigos, a los que pretende promocionar: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, en los que observa una decidida tendencia poética hacia el realismo que intenta definir. No deja de ser curiosa la inclusión de Claudio Rodríguez, poeta con quien el crítico y sus amigos mantienen cierta rivalidad (bien conocida es la disputa existente por aquellos años entre los dos núcleos poéticos más importantes del país: el de Madrid y el de Barcelona)[183], máxime cuando el mismo antólogo señala que, aunque "extraordinariamente dotado", no tiende hacia esa poesía realista que se apropia los postulados del Machado del discurso de ingreso en la Academia. Su presencia se debió muy posiblemente a un intento de prestigiar la nueva antología ya que era, por entonces, el más conocido de los jóvenes poetas españoles y gozaba de un gran prestigio, por lo que su inclusión se hizo necesaria.

La selección de autores ha dado mucho que hablar. La exclusión de Juan Ramón Jiménez fue, la más discutida. De entre las críticas recibidas al efecto recogemos la siguiente de Guido Castillo ya que engloba perfectamente el sentir general de otros muchos comentaristas: "Es indudable que el señor Castellet dedica a Machado su grotesca antología porque excluye de ella a Juan Ramón Jiménez [...]. Se puede, es cierto, preferir a cualquiera de estos dos maestros de la poesía española, pero lo que no se puede es tomar partido por uno de ellos en contra del otro. Todo lector sensible y honesto sabe que Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez son, junto a Rubén Darío y Miguel de Unamuno, los máximos poetas españoles desde Bécquer

---

[183]. Fanny Rubio afirma al respecto que *Veinte años de poesía española* "[...] fue la obra, aunque su autor no lo piense así, que institucionalizó la vía Barcelona-Madrid, coincidiendo a grandes rasgos con la nueva corriente [la de la segunda generación poética de postguerra, que iniciaba su andadura en el entorno madrileño]" (Rubio, 1976:209).

hasta nuestros días. Ambos coinciden, por tanto, en dar el más luminoso y categórico testimonio de la existencia irrefutable de la poesía, y sólo a partir de esta identidad esencial, supra-histórica, tienen valor y sentido sus diferencias espirituales y las diversas circunstancias en que les tocó vivir la historia" (Castillo, 1962:14). Por nuestra parte, subrayamos el error fundamental del antólogo en este sentido ya que no se puede excluir a una figura poética de la talla de Jiménez, sin incurrir en profundas subjetividades, de lo que pretende ser muestra del panorama literario español de los años cuarenta y cincuenta.

Pero hubo otra ausencia notable no menos curiosa: la de su amigo Alfonso Costafreda, excluido -a pesar del apoyo de Barral y de Goytisolo- como afirma María Payeras Grau [1990a:49-50], "en virtud del veto impuesto por Jaime Gil de Biedma, quien hizo valer su fuerza a causa de un antiguo rencor hacia Costafreda, el cual había herido su vanidad con ciertas frases despectivas acerca de su poesía". Según unas declaraciones de L. Bonet (1994:99) acerca de un artículo de Castellet (1955d), "cabe subrayar -y el dato tiene cierta enjundia documental- que, a la altura de 1955, nuestro crítico sigue considerando a Costafreda como la voz más poderosa del grupo poético de Barcelona: "[...] obra poco extensa, pero de una calidad extraordinaria". Por el contrario, Barral, J.A. Goytisolo o Gil de Biedma son nombres -estima- que "pueden ser importantes en un futuro", si bien por el momento "los elementos de juicio son escasos"". Incluso la presencia del mismo Jaime Gil estuvo en tela de juicio hasta el último momento, como nos da a entender el poeta barcelonés en su *Diario del artista seriamente enfermo* (1974:151-152), según el cual "Anteanoche me llamó [Carlos Barral], para prevenirme de que Castellet consideraba mi exclusión de su *Antología*, por ser poeta inédito, y ayer nos reunimos en casa con el mismo Castellet y con Isabel y con Juan Ferraté, para leerles mis poemas de este verano. José María, que jura y perjura por la poesía social, acabó requiriendo mi participación". Y, además, de Ferrán se incluye un sólo poema "por compromiso" -como apunta C. Riera (1988).

Nuestra posición sobre toda esta polémica en torno a la inclusión o exclusión de poetas coincide perfectamente con una pregunta que Angelina Gatell hacía a nuestro crítico en una carta abierta publicada en la revista *Poesía española* en

diciembre de 1961: "¿Cree usted de verdad que resume objetivamente veinte años de poesía española? Todos estos nombres que usted olvida, muchos de los cuales son reconocidos dentro y fuera de España, ¿no aportaron nada a esos veinte últimos años de nuestra poesía?" (Gatell, 1961:4). No olvidemos nombres como Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory, Concha Zardoya, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Eduardo Cirlot, Carmen Conde, José Moreno Villa, Eladio Cabañero, José Luis Hidalgo, los del grupo "Cántico" o los postistas, por citar solamente a los más reconocidos.

Pero, a pesar de las amplias discusiones sobre los poetas antologados, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* sacó a luz pública obras importantísimas casi desconocidas por completo. Así ocurrió, por ejemplo, como señala José Ramón Marra-López (1962:4), con una "poderosa figura de poeta que se llamaba Angel González". De lo que no cabe duda es de que "a través de la *Antología* de Castellet, se lanza a un nuevo grupo de poetas que vienen a constituir una de las más interesantes claves de la poesía de posguerra" (Marco, 1980:122): Rodríguez, Valente, Crespo, Goytisolo, Barral y Gil de Biedma, fundamentalmente.[184]

A pesar del encorsetado teórico provocado por un enfoque histórico-realista demasiado rígido, en el que Zuleta ve "[...] un concepto de la literatura, curiosamente anacrónico, que la subordina a un papel puramente instrumental, aspiración no lograda de ciertos momentos momentos del siglo XIX" (Zuleta,

---

[184]. Jaime Gil de Biedma insiste en la intención primera de la antología: "Las antologías sirven como las guías de ferrocarriles. Tienen una finalidad utilitaria. En ese caso, detrás de la primera antología de Castellet estamos Carlos Barral, José A. Goytisolo y yo mismo, que fuimos el grupo que la movió. Volviendo a la comparación con las guías de ferrocarriles: os habréis dado cuenta de que en las guías de vez en cuando hay anuncios. Bien, pues en las antologías también hay anuncios intercalados entre los expresos que llegan y los rápidos que parten. Es decir, que fue una operación de política generacional, como lo fue en 1932 la antología de Gerardo Diego, que tampoco la hizo sólo Gerardo Diego, sino que fue una antología colectiva. Yo sospecho que la antología de G. Diego es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medio de política literaria. Las antologías posteriores han sido copias de las de G. Diego" (en Mesquida y Panero, 1977:42).

1974:417); y a pesar también de la simplicidad de su maniqueísmo interpretativo y del carácter dogmático de sus palabras que le convierte en "[...] un nuevo rostro de la crítica normativa que, en lugar de aceptar lo que la obra es, postula cómo debe ser, en este caso, según determinaciones filosóficas de intención totalizadora" (Zuleta, *ibid.*, p. 416),[185] con ojos de hoy podemos afirmar que, en cualquier caso, la antología fue todo un éxito, ya no sólo porque hubiera logrado con creces los propósitos que inicialmente se propuso (promoción de un grupo generacional y defensa de los postulados del "realismo histórico"), sino porque a corto plazo representa un soplo de aire fresco en el adormecido panorama cultural de postguerra y, a más largo plazo, porque, en palabras de Pere Rovira, "Hoy en día, leída en su auténtico contexto, constituye un testimonio magnífico de las relaciones amistoso-generacionales de quienes la promovieron y es un valioso instrumento para calibrar la inteligencia con que supieron afrontar su circunstancia político-literaria, manteniéndose en las filas de la poesía comprometida y, a la vez, desmarcándose sutilmente de ella en sus propósitos literarios" (Rovira, 1986:93).

I.1.9. *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964).*

El éxito de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, debido en gran medida a la polémica levantada, hizo necesaria la aparición de una segunda edición,

---

[185]. Carlos Bousoño le reprocha en este sentido que "[...] hay gentes bienintencionadas que creen, con envidiable buena fe, en la simplicidad de las realidades literarias y en lo que llamaríamos, sin ningún sentido político, "partido único" de la literatura, condenando como error y fatal heterodoxia a cuanto se sale de un esquema previo, construido a veces con precipitación por el que deberían guiarse "los pocos sabios que en el mundo han sido" y quisieran ser. (Tal, por ejemplo, José María Castellet en su *Antología* de los últimos años). Pero en vez de ir de la tesis a la realidad, desconociendo con inocente dogmatismo lo que no se ajusta a la doctrina, es necesaria la faena más modesta y menor de ir desde la realidad a la tesis. O sea: es preciso ser realistas a ultranza y aconsejarse por los hechos y no por los productos de la imaginación" (Bousoño, 1964:158-159).

también en 1960, de una tercera, en 1962, e, incluso, algo más tarde, de una edición corregida y aumentada. Así, en 1965 aparece con el título de *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, versión ésta cuya aceptación provoca una segunda edición en 1966, una tercera en 1969 y otras sucesivas hasta llegar a la sexta, en 1973, con tres mil ejemplares.

Como el mismo antólogo señala en el "Prólogo" a esta nueva versión, las correcciones que introduce al texto introductorio "en nada alteran su sentido inicial", sino que "intentan subsanar algunas expresiones ambiguas, inexactas o demasiado rotundas" (Castellet, 1965b:12).[186] Un repaso de las mismas nos ayudará seguramente a calibrar su significación en torno a posibles evoluciones en el pensamiento teórico-crítico de Castellet.

Aparte de algunos leves cambios de expresión de carácter estilístico sin la menor importancia; de ciertos errores tipográficos;[187] de un cambio de fecha en uno

---

[186]. Como también señala el antólogo en el mismo "Prólogo", según indicaciones del hispanista Darío Puccini muchas de esas correcciones ya habían sido introducidas en la edición italiana de la antología que, a cargo de éste, apareció en 1962 en la editorial Feltrinelli de Milán con el título de *Spagna: poesia oggi (La poesia spagnola dopo la guerra civile)*. Puccini declarará posteriormente, a propósito de esa versión italiana, que "Esta edición estaba al cuidado mío, Dario Puccini, con una premisa o advertencia a la edición italiana y ya con algunos añadidos y algunas variantes, en las cuales participó José María con un largo epistolario [...] y varios viajes a Italia de nuestro amigo y antólogo. La edición italiana tenía además un sello democrático más acentuado: con peligro, imagino, para la incolumidad y la libertad de José María, si es verdad que en la portada del libro se decía que la antología era el recuento de un largo viaje a través del fascismo: tan largo, que en España, todavía no había terminado..." (Puccini, 1993:171).

[187]. Es el caso, fundamentalmente, del corte (no de la supresión porque aparece una línea de la misma, por lo que no podemos hablar de intención premeditada) de una nota a pie de página. Sin embargo, se trata curiosamente de aquella en la que Castellet se excusa "por adelantado" del esquematismo con el que trata su epígrafe sobre "La poesía europea, del simbolismo al realismo", para cuyo amplio desarrollo remite a un libro suyo "(En prensa.)", titulado *Simbolismo y realismo en la poesía contemporánea*, que no llegó a aparecer. También hay un error tipográfico similar

de los poemas seleccionados;[188] de la inclusión de tres poemas de Francisco Brines y de otros tantos de Carlos Sahagún, ausentes en la versión de 1960, y, por consiguiente, inclusión también en los apartados "Notas bio-biliográficas" e "Indice de autores que figuran en la antología"; de la supresión del apartado sobre "Algunos premios de poesía"; y de la lógica ampliación del número de poemas que comporta la ampliación de la antología en cinco años;[189] aparte de esas modificaciones, decimos, pasamos a exponer las más significativas.

En cuanto a la "Justificación" se refiere, en esta segunda versión añade a Marx, junto a Engels y Plekhanov, entre los teóricos marxistas renovadores de los primeros intentos de interpretación histórica de la literatura y suprime la labor analítica entre las necesarias (además de la interpretativa y de la crítica) para la elaboración de una buena antología, consciente de la ausencia de un buen análisis en sus páginas introductorias. No en vano en el "Prólogo" a esta nueva versión, destaca dos insuficiencias en la concepción de este libro, que, dicho sea de paso, en ningún momento intenta solventar: "En primer lugar -afirma-, la ausencia de un análisis previo de la sociedad y de la época histórica de las que surgen los poetas objeto de la presente antología. En segundo lugar, la carencia de un análisis estructural de la poesía de los últimos años, lo que exigiría una confrontación entre

---

en la página 76 de la nueva versión en la que no aparecen dos notas a pie de página previamente anunciadas en su lugar correspondiente del texto.

[188]. Se trata del poema "Elegía de mi niñez" de José María Valverde, incluido primeramente en 1947 y después en 1945.

[189]. Además de la inclusión de los poemas de Brines y de Sahagún a los que hemos aludido, incorpora tres de Jorge Guillén, tres de Rafael Alberti, uno de Dámaso Alonso, uno de Ramón de Garciasol, tres de Blas de Otero, uno de Carlos Bousoño, uno de José María Valverde, cuatro de José Angel Valente, uno de Gerardo Diego, uno de Luis Felipe Vivanco, tres de Gabriel Celaya, uno de José García Nieto, uno de Leopoldo de Luis, dos de Angel González, dos de Carlos Barral, dos de José Agustín Goytisolo, tres de Jaime Gil de Biedma, uno de Jesús López Pacheco, dos de Vicente Aleixandre, dos de Luis Cernuda, uno de Victoriano Crémer, tres de Gloria Fuertes, uno de Angel Crespo, dos de María Beneyto, dos de José Manuel Caballero Bonald y dos de José Hierro.

las poéticas analizadas y la poesía misma, es decir, entre las declaraciones de principio de los poetas y el significado real del lenguaje poético de cada uno de los poetas seleccionados" (*ibid.*, p. 14). Observamos aquí una evolución en su concepto de la crítica literaria que más adelante tendremos oportunidad de considerar.

Esa evolución en sus posiciones, todavía bastante tenue, y la crisis del realismo social literario que se va haciendo patente desde los primeros años de la década de los sesenta, provocan un cierto retraimiento en su simplificador y maniqueo estudio de la literatura en torno a la oposición simbolismo / realismo, reparo que se manifiesta en la supresión continuada de ambos términos. Así ocurre, por ejemplo, en la página 41 de la nueva versión para referirse a los poetas actuales y a los de finales del siglo pasado y en la página 43 cuando omite el adjetivo "realista" en su alusión a la "nueva poesía". Muy significativos en ese sentido son el cambio de título del apartado dedicado a los poetas del medio siglo que en la primera versión era "Hacia un realismo histórico" y ahora "Los últimos años y la nueva generación", y la referencia a esos jóvenes como "La primera manifestación generacional de una conciencia poética que se quiere realista" en vez de "[...] que se sabe y se quiere realista", tal y como aparecía en 1960.

Otros cambios son igualmente significativos en cuanto a matización de posiciones se refiere. Así, mientras que en la primera versión afirma que Unamuno "[...] puede considerarse, en sentido amplio, un realista que, cuando menos, se define negativamente, contra la concepción simbolista que priva, durante sus primeros años de poeta, en Europa", en la segunda señala que "[...] si bien no puede considerarse, en sentido estricto, un realista, por lo menos se define negativamente [...]"; también habla al principio de un cambio de actitud poética ocasionado por las "obligaciones del momento" y, después, por las "necesidades del momento". Por otra parte, mientras que en 1960 se refiere al experimento poético de Vivanco, Panero, Rosales y Valverde "[...] como un intento más, como un tanteo, para aproximarse, dejando atrás los viejos moldes simbolistas, a una poesía realista", en 1965 lo considera "[...] como un intento más, como un tanteo, para dejar atrás los viejos moldes simbolistas"; además, en 1960 define la actitud de esos cuatro poetas como "realista", mientras que cinco años después habla de ella como "parcialmente

realista". Al referirse a los años que median entre la antología de Gerardo Diego (1932) y la *Antología consultada* de Ribes (1952) también pone claramente de manifiesto su insistencia primera en la búsqueda de aspectos que puedan considerarse realistas, cuando en 1965 habla de "contenido del poema" mientras que anteriormente generalizaba queriendo ver en ese contenido toda una "actitud poética realista". Parecida finalidad presenta su alusión a la "[...] presión en contra de toda expresión realista" que pesaba en la postguerra sobre los poetas que operan el cambio de actitud, mientras que antes hablaba directamente de "presión social".

La recuperación de Dámaso Alonso también queda significativamente matizada. Mientras que en 1960 apunta que *Hijos de la ira* produjo "un impacto brutal" con su "lenguaje lógico y valiente", en 1965 señala que con un "lenguaje cotidiano y áspero" ocasiona un "fuerte impacto". También escribía al principio que este libro, "revolucionario", significaba "La reaparición de un cierto realismo en la poesía española [...]" donde ahora afirma que con su carácter "revulsivo" supuso "La reaparición de un cierto realismo en la poesía española, aunque mezclado con otros muchos elementos, especialmente superrealistas [...]".

Pero esas diferencias no son todas las significativas. En la primera versión hablaba de una "vinculación [...] absoluta" de Alberti a la tradición simbolista y comentaba que "Los matices de su realismo, en continua interpretación de sí mismo, nos hablan de una poesía rica, con tendencia a depurarse [...]", mientras que en la segunda habla simplemente de "vinculación" a la tradición simbolista y de que "Los matices de su realismo nos hablan de una poesía con tendencia a depurarse [...]". En 1960 se refiere a J.A. Valente, J.A. Goytisolo, A. Crespo, C. Rodríguez, etc. como los poetas de la nueva generación que tienden hacia una poesía realista y siguen los postulados propugnados por A. Machado, mientras que en 1965 no hace alusión expresa a ninguno. En cuanto a la generación que pretende promover no debemos pasar por alto la inclusión en la nueva versión de los dramaturgos Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y Lauro Olmo y del novelista Luis Martín Santos, ni la omisión de los también novelistas Jesús López Pacheco y Armando López Salinas.

Todas estas correcciones y matizaciones introducidas son fruto, sin lugar a dudas, del cambio profundo -al que anteriormente aludíamos- que empieza a

experimentar su concepción de la crítica literaria al hilo del agotamiento de las posibilidades del realismo crítico y de la progresiva expansión de nuevas posiciones teóricas procedentes del exterior. Ya el antólogo señala al principio del "Prólogo" que aunque el texto "en líneas generales, me sigue pareciendo coherente",[190] se hace conveniente la introducción de correcciones en lo que atañe "[...] a su estructuración y a la metodología seguida para su elaboración" (*ibid.*, p. 12). En una entrevista que le hace Federico Campbell años después afirma que "En la primera edición (que luego se convirtió en *Un cuarto de siglo*...) había una parte excesivamente cálida en favor de este tipo de poesía ["poesía social"]; rebajé luego la adjetivación y sólo mantuve las líneas generales del prólogo. Ya habían transcurrido cinco años y muchas cosas me resultaban un tanto exageradas a mí mismo" (en Campbell, 1971:298). Además, no debemos olvidar la tónica de la introducción a su antología *Poesia catalana del segle XX* (1963), que, sin duda debido a la coautoría de Joaquim Molas, en palabras de Carme Riera, "[...] aunque también basada en los métodos históricos puestos de moda por el marxismo, abría una vía más moderada" (Riera, 1988:241). Muy significativas al respecto son algunas de las declaraciones insertas en el "Prólogo". Tras señalar las dos insuficiencias principales de su antología a las que ya hemos hecho referencia (análisis de la sociedad y de la época histórica y análisis estructural), afirma que "Obvio es decir que, en mi concepción de la crítica literaria, ambos análisis no solamente son complementarios, sino también inseparables para poder explicar coherentemente el significado de la literatura" (*ibid.*, p. 14). Vamos viendo, pues, unos primeros atisbos de acercamiento a las teorías estructuralistas que comienzan a introducirse en España por esa época, aproximación que viene, en lo que respecta al estructuralismo "de rostro humano" de influencia de Piaget, de la mano de Lucian Goldmann,

---

[190]. De hecho el mismo Castellet aporta cuatro argumentos para defender la actualidad de su obra en 1965: evolución temática y formal de la poesía española desde 1939, necesidad de encuadre de la poesía española en el contexto poético europeo del momento, posibilidad de descripción de ese proceso evolutivo a través de los escritos teóricos de los poetas mismos y nesesidad de ofrecer una visión de conjunto.

fundamentalmente. No en vano, siguiendo a este teórico afirma que "Se trataría, en definitiva, de concebir la literatura como una estructura significativa comprensible a través del análisis de las relaciones constitutivas de los elementos que la componen y como elemento constitutivo de otras estructuras más vastas que la abarcan y la integran" (*ibid.*, pp. 14-15). Maria Helena Rufat (1995) señala que de Goldmann, cuyo estructuralismo genético conecta el sociologismo de los sesenta con el estructuralismo de los setenta, toma Castellet su concepción sociológico-estructuralista de la literatura, lo que le permite conectar con las más novedosas tendencias críticas sin necesidad de abandonar el marxismo.

Afirma, sin embargo, que aunque esas insuficiencias le desagradan, no ve el modo de superarlas "si no es a largo plazo", para lo que se escuda asegurando que "los instrumentos de trabajo de la *nueva* crítica [en clara alusión a las recientes tendencias anglosajona del *new criticism* y francesa de la *nouvelle critique*] no están todavía bien afinados" (*ibid.*, p. 15) ya que "[...] estamos todavía en una etapa de formulaciones teóricas que empiezan a reflejarse en algunos estudios monográficos y, de una manera muy esquemática, en algunas visiones de conjunto" (*ibid.*). Castellet es consciente, por tanto, del cambio que están experimentando los estudios literarios en la esfera internacional, etapa que resume con una confesión de Lukács en el prólogo a su *Teoría de la novela*: "...se diría que el autor se hacía una idea del mundo que procede de una mezcla entre una ética *de izquierda* y una epistemología *de derecha*" (*apud* Castellet, *ibid.*), es decir, que -en palabras de nuestro crítico- "ante las nuevas realidades del mundo de hoy y el esfuerzo intelectual que supone llegar a conocerlas y adaptarnos a ellas, caemos constantemente en el error de "saber" antes de conocer, anteponemos nuestros juicios de valor a los de realidad o de hecho, combinamos una ética y un voluntarismo que queremos revolucionarios con una exégesis tradicional y convencional de la realidad" (*ibid.*).

Ante esos cambios promovidos fuera de nuestras fronteras, señala que a los críticos de nuestro país le quedan dos opciones: o el silencio u operar con discreción el proceso de formación *coram populo*. Nuestro crítico escoge la segunda, fruto de la cual es, como él mismo señala, esta nueva versión de la antología.

Debemos tener presente antes de finalizar que, a pesar de estos atisbos

evolutivos en su pensamiento literario, el marco idóneo para *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* es esta segunda etapa que distiguimos en la producción teórico-crítica de su autor ya que sus pretensiones son las mismas que cinco años antes. Si nos fijamos con atención, podemos observar que los poemas seleccionados correspondientes a los cinco años que comporta la ampliación son muy sintomáticos de las dos pretensiones primeras del antólogo: promoción del núcleo poético barcelonés de la "generación del medio siglo" (Barral, Gil de Biedma y J.A. Goytisolo) y defensa del "realismo histórico", a través de la inclusión de poemas de todos los libros publicados en la Colección "Colliure" (a excepción de algunos de *Compañera de hoy*, de Alfonso Costafreda, libro aparecido un año después de la publicación de esta segunda versión de la antología), importante órgano de difusión de dichas teorías, como tuvimos ocasión de comprobar.

Tampoco debemos olvidar en este sentido que la versión de 1965 también está dedicada "A la memoria de Antonio Machado en el XXV aniversario de su muerte", así como la de 1960 lo estuvo con motivo de los veinte años de su desaparición. Igual que aquel fin de semana de febrero de 1939, en 1964 Castellet y sus amigos poetas acuden a Collioure a la conmemoración del primer cuarto de siglo[191] de la muerte del poeta sevillano. Sin embargo, debemos decir, en rigor, que el entusiasmo ha mermado considerablemente a causa de una serie de factores que describe la profesora Riera en su alusión a ese acontecimiento: "[...] el homenaje -señala- no contó con el fervor de cinco años atrás. La conmemoración fue básicamente la misma, en torno a la tumba del poeta, pero la decadencia de la poesía social, por una parte, y la fe más menguada en que por fin ocurriría algo definitivo y general deslucieron el jubileo. Jaime Gil recuerda, por ejemplo, que esta segunda conmemoración apenas tuvo otro interés que el *revival* de la primera. El grupo que se sintió unido y en marcha conmemorando el veinte aniversario de la muerte de Machado, como le gustaba asegurar a Castellet, se sentía, celebrando el veinticinco, disperso y casi inmóvil, o, al menos, caminando lentamente hacia metas

---

[191]. Es curiosa la coincidencia con el título de la nueva versión de la antología, igual que la celebración del veinte aniversario lo era con el título originario.

distintas" (Riera, 1988:239).

I.2. EL CAMBIO AL HORIZONTE CULTURAL DE LENGUA Y CULTURA CATALANAS. SIMBOLISMO Y RE ISMO EN LA POESIA CATALANA DEL SIGLO XX.

El cambio operado por el crítico en esta segunda etapa de su producción en cuanto a evolución crítica y cambio de género a los que ya hemos aludido, viene acompañado también por un cada vez más creciente interés por la literatura en lengua catalana. Aunque anteriormente había publicado diversos artíc es y reseñas sobre escritores y libros catalanes,[192] hasta septiembre de 1963, con *Poesia catalana del segle XX*, publicada por Edicions 62, no escribe ni plantea de manera sistemática sus opiniones sobre la literatura en esa lengua. El mismo crítico se ha pronunciado sobre su cambio de interés hacia la misma en los siguientes términos: "Aquest interès ve des dels orígens. Els meus articles en castellà sobre literatura catalana són gairebé coetanis dels referits a literatura castellana. Jo tinc articles sobre Pla, Riba, Espriu, dels anys 52, 53..., que és més o menys quan començo a fer crítica amb un cert nivell, més seriosament. Però això no marca la decisió de treballar essencialment sobre literatura catalana. De fet, crec que haver treballat amb Joaquim Molas marca el meu decantament cap a la literatura catalana, decantament que també té alguns aspectes pràctics i polítics: m'adono que fer una tasca crítica sobre literatura castellana o sud-americana, quan hi ha tanta gent que se n'ocupa, té un interès absolutament respectable, és clar, però que en una situació com la nostra, en la qual faltaven tants estudis sobre literatura catalana, més valia dedicar-hi els esforços. Com que, d'altra banda, la literatura catalana m'oferia una sèrie d'autors i d'obres d'un nivell que en podríem dir universal, d'alt nivell literari, aquesta

---

[192]. *Vid.*, por ejemplo, (1952i), (1953d), (1953e), (1953i), (1954d), (1954o), (1954s), (1954t), (1954z), (1955ab), (1957e), (1960b), (1961a), (1961c), (1961e), (1962a) y (1962b).

dedicació no significava rebaixar el nivell del meu treball, i, a més, tenia l'incentiu d'investigar un terreny més verge." (en Oliver, 1978:36). Más recientemente también ha señalado este momento como el de su incorporación a la crítica en lengua catalana: "La meva incorporació [...] -afirma-, a la crítica en llengua catalana [...] comença de fet als anys seixanta en col·laboració amb Joaquim Molas, quam fem l'antologia *Poesia catalana del segle XX*" (1991:7).

En efecto, la colaboración con Joaquim Molas fue, como veremos, decisiva para él, pero no sólo en aras de un cambio de interés genérico sino también en cuanto a las mismas actitudes críticas se refiere, ya que en cierto sentido le ayuda a moderar el tono exaltado de trabajos anteriores.

En un momento dado, pues, se da cuenta de que el uso de la lengua materna da a los escritores más riqueza expresiva y más flexibilidad, además de una mayor amplitud en el campo de estudio, que le dará -como veremos, oportunidad de trabajar sobre algunos escritores catalanes de gran interés, como J.V. Foix, Salvador Espriu o Gabriel Ferrater, entre otros.[193]

I.2.1. Justificación de la actitud metodológica.

Con *Poesia catalana del segle XX*, Castellet pretende llevar al ámbito de la lengua catalana los mismos postulados que anteriormente había formulado para la poesía española en su antología precedente, o sea, mostrar la evolución sufrida por la poesía -la catalana, en esta ocasión- desde formulaciones simbolistas y/o burguesas hasta propuestas claramente realistas, denostando las primeras en beneficio de las segundas, evolución ésta que conforma la línea estructural de la obra. El mismo Castellet relata los prolegómenos de la antología: "Després d'haver fet sol *Veinte años de poesía española*, Max Canher em va demanar si podia fer el mateix amb la poesia catalana. Jo tenia algunes insatisfaccions en aquest terreny, i encara les vaig tenir més evidents en enfrontar-me al cas català. Vaig parlar amb Joaquim Molas i van veure la necessitat de no limitar-nos a un període de tems curt,

---

[193]. *Vid.* declaraciones del crítico en Federico Campbell (1971:297).

i que resultava més interessant remuntar-nos fins a començament de segle i resseguir l'evolució de la poesia catalanades d'aquell moment fins als anys seixanta. Molas era un gran coneixedor de la literatura catalana i em va ajudar a capbussar-me en aquest món" (en Guillamon, 1986:3).

Ya desde la cita de Cesare Pavese con la que abre el ensayo observamos el mismo carácter programático de la anterior antología: "Libero è solamente chi s'inserisce nella realtà e la transforma, non chi procede tra le nuvole" (*apud* Castellet, 1963a:5). No se trata, como bien afirmara Francesc de Borja Moll (1964), de una selección de poemas con notas explicativas, sino de un "nutrido texto doctrinal" explicado con una selección poética. Aunque tengamos presente que las antologías reflejan siempre el criterio personal de sus autores, no podemos por ello, en aras de la objetividad metodológica, justificar en modo alguno actitudes programáticas preconcebidas. Si bien algún comentarista duda de la intención programática de los antólogos (es el caso de Joan Fuster, quien afirma que "a lo sumo, me atrevería a afear a Castellet y a Molas al haberse preferido las "habilitats profètiques" a las "programàtiques". Creo más propio de su oficio lanzar "programas" que lanzar "profecías". Sin contar que -ya lo escribí hace años- "el profeta, más que adivinar, provoca". *Poesia catalana del segle XX* "provocará", sin duda, esa nueva poesía "realista i històrica" que, en definitiva, postula. Tanto mejor, al fin y al cabo" (Fuster, 1964:28)), nosotros nos sumamos a los que como Jaume Medina (1988) han visto en su trabajo un intento de difusión de programas poéticos a seguir. Además, bastantes años después, el mismo Castellet corrobora nuestras premisas cuando, para responder a una pregunta de Mari-Antònia Oliver según la cual su antidogmatismo de los últimos años se debía a la evolución con respecto a anteriores épocas en las que había sido dogmático en crítica, afirma que "La primera part del que en podríem dir la meva petita història crítica es basava no tant sobre el que era la literatura sinó sobre el que hauria d'haver estat la literatura, i, per tant, jutjava les obres en funció del que jo creia que havia de ser la literatura. Això va desembocar en els postulats utilitzats a *Poesia catalana del segle XX* i a *Poesia, realisme, història*" (en Oliver, 1978:36).

Dicho carácter programático facilita el empleo del mismo error metodológico

que denunciábamos respecto a su anterior antología: ir de la tesis a la realidad en lugar de proceder al contrario, que sería lo más objetivo. A pesar de la relativa moderación metodológica introducida por Molas, el error consiste en gran medida, por tanto, en no haber sabido utilizar el contexto sociológico e histórico para el análisis de la existencia plena de la obra literaria. Además, ese procedimiento, subjetivo, plantea serios problemas en aras de la objetividad crítica. Como apuntara Arthur Terry, ese peligro "consisteix a triar poemes segons llur qualitat representativa, més que no pas per llur mèrit poètic. (Recordo ací unes paraules del crític nord-americà Yvor Winters: "no es pot escriure la història de la poesia sense la capacitat per a trobar els millors poemes. Els millors poemes són els fets essencials dels quals l'historiador ha de procedir".)" (Terry, 1964:62). Aunque no dudamos de la capacidad de los antólogos para seleccionar los mejores poemas, debemos decir que, en su intento programático, han escogido a veces algunos poemas de más baja calidad literaria que otros pertenecientes a la misma obra. Es el caso, por ejemplo, de *Salvatge cor*, de Espriu: hay en el libro, a nuestro parecer, mejores poemas que los dos sonetos escogidos.

La metodología empleada es -como decimos- básicamente la misma que inauguró en su anterior trabajo, la aplicación del método histórico al estudio de la literatura. Ahora bien, en esta ocasión observamos notables diferencias de matiz, principalmente la que atañe a la aplicación de dicho método, más consciente ahora en tanto que presenta unas breves caracterizaciones históricas como introducción a cada una de las secciones del ensayo, algo que echábamos en falta en su obra anterior. Pero no se agotan aquí las diferencias. Observamos también toda una serie de matices metodológicos hasta ahora poco empleados por el crítico, como la profundización en los procedimientos genéricos, compositivos y simbólicos de los poetas estudiados, el empleo de un método de exposición riguroso, casi erudito, y la expresión más medida de rechazo o defensa; matices de rigurosidad metodológica debidos, sin duda, a la mano inteligente de Joaquim Molas, investigador de formación universitaria y gran conocedor de la literatura catalana, al que también debe, incluso, la observancia de una gran diversidad conceptual en cuanto a las actitudes realistas mismas se refiere, soslayada hasta ahora, en gran medida, por el

maniqueísmo propio de anteriores trabajos.

La breve "Justificació" introductoria de la antología descubre novedosas claves e importantes matices metodológicos. Como hemos señalado, Castellet, junto con Molas, parte del método histórico ya inaugurado e inicia sus palabras expresando con rotundidad lo que su concepción del mismo le pide llevar a cabo: "*Poesia catalana del segle XX* no és una antologia feta segons les acreditades fórmules vigents, sinó un intent d'interpretació històrica. Entenguem-nos, però: no es tracta d'una història en el sentit d'acumulació exhaustiva de noms i dades, influències i, diguem-ho, ni que sigui amb totes les reticències del cas, escoles. Els autors han intentat d'explicar històricament els grans processos de la poesia catalana del nostre temps i, per això, només han escollit els poetes i els poemes que han cregut estrictament necessaris. El lector ,per tant, no hi trobarà alguns noms que potser hauria volgut trobar-hi i, cal admetre-ho, potser n'hi trobarà algun que fins i tot el sorprendrà. Ara: els autors creuen honestament que els que hi figuren són els que, per un motiu o altre, són els més representatius" (1963a:7).

Una de las direfencias metodológicas a las que nos referimos también queda claramente expresada desde el principio: "l'assaig preliminar, més llarg que el que els autors, en un principi, havien imaginat, però més sumari, és cert, que el que haurien pogut fer, no té sentit en ell mateix com, de fet, no en té la part antològica. Ambdós es complementen estretament i, no més llegint-los l'un en funció de l'altra, podran ésser compresos" (*ibid.*, pp. 8-9). Si bien en otro tiempo nuestro crítico separaba su introducción teórico-crítica no sólo física, sino metodológicamente, de la parte antológica propiamente dicha, teniendo cada una de ellas entidad por sí misma, en esta ocasión las sigue separando materialmente pero establece un íntimo lazo de unión entre ellas, hasta tal punto estrecho que cada una de las partes no adquiere sentido hasta que no se complementa con la otra. Divide así ambas en las mismas cuatro partes y, a su vez, cada una de éstas, en los mismos epígrafes, de tal forma que si queremos realizar una lectura correcta de la obra, inmediatamente después de leer la primera parte del "Assaig d'interpretació històrica" -como llaman los autores a su introducción- debemos pasar a repasar con atención la primera parte de la "Antologia", y así sucesivamente con las demás partes y epígrafes. Es a lo que

Francesc de Borja Moll se refiere cuando afirma que "No es una selección de poemas con notas explicativas, sino un nutrido texto doctrinal explicado con una selección de poemas" (Moll, 1964:7).

Otra notable diferencia metodológica estriba en no buscar, en la introducción, antecedentes de las tendencias poéticas presentadas. Hasta ahora, el crítico se había remontado cronológicamente varios años, incluso siglos, buscando las incipientes manifestaciones de las tendencias poéticas por él defendidas o mostradas; en esta ocasión, sin embargo, "El llibre, ho diu ben clarament el títol, només examina la poesia del segle XX, és a dir, la que, en desentendre's de la sorgida arran de les cojuntures històrico-literàries del Vuit-cents, inicià una nova etapa que, a través d'evolucions i no de ruptures violentes, sentim avui com un tot coherent i nostre" (*ibid.*, p. 7).

Sin embargo, en cuestiones puramente de orden el autor continúa con los mismos planteamientos metodológicos que utilizara en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, es decir, no se deja llevar por el prestigio adquirido por algunos poetas sino que se guía únicamente por los libros y poemas, cuya ordenación viene dada por la fecha de publicación de los libros elegidos, aunque en el caso de conocer la fecha concreta de escritura de los poemas, es ésta la tomada como base; el texto presentado siempre procede de la última versión publicada por el poeta ya que, en muchas ocasiones, varía considerablemente con respecto a la primera.

En cuanto a la selección de poetas la "Justificació" es bastante explícita: "els autors han tingut en compte els poetes de tots els Països Catalans, però [...] només n'han seleccionat aquells que [...] podien inscriure's a llur criteri en els plantejaments històrics de la poesia europea contemporània" (*ibid.*). Aunque, no lo olvidemos, lo que realmente pretenden es reflejar la importancia y operatividad de la tendencia poética por la que ellos abogan: la realista; así lo deja entrever claramente el predominio de la misma a lo largo de la obra, a pesar de que sus autores afirmen que no han recontado, bajo riesgo de traición a sus designios, el número de poemas seleccionados de cada poeta ni el número de páginas destinadas a examinarlos, ya que, sostienen, "no han pretès d'estendre salconduits d'immortalitat o certificats de defunció, sinó de fixar uns processos històrico-culturals" (*ibid.* p. 9). Esto no lo

consiguen, sin embargo, ya que, como veremos, hay algún ejemplo que desmiente claramente sus palabras. Es el caso de Carles Riba, a quien los autores, según Joan Triadú, entierran apoteósicamente, enterramiento éste "[...] previst des del principi del llibre [...] en partir d'una teoria *històrica* i pretendre que els poetes la demostrin, i que el moviment poètic, entre els anys 1906 i 1962, s'hi ajusti" (Triadú, 1964:75).

Aunque las últimas palabras de la "Justificació" hacen referencia a las posibles diferencias de estructura y escritura entre las distintas partes del libro, debidas -según los antólogos- "a la distinta personalitat dels dos autors, però també, i en un major grau, a les circumstàncies històriques, la irregularitat en molts aspectes del material disponible i, en definitiva, l'intent perseguit" (*ibid.*), lo cierto es que ambos sintonizan tanto en la actitud crítica desarrollada como en las valoraciones expuestas.

I.2.2. Un intento de interpretación histórica de la poesía catalana (1906-1962).

Es fácil comprobar la importancia concedida al contexto histórico en que nace la manifestación literaria si tenemos en cuenta que desde el título mismo de las distintas partes del estudio ("La Catalunya ideal (1906-1936)", "L'esfondrament de l'ideal (1936-1939)", "Els dos exilis (1939-1959)" y "La presa de consciència històrica (1959-1962)") los autores basan el proceso evolutivo de la poesía catalana en acontecimientos políticos y culturales. No otra cosa pretenden mostrar con el ligero bosquejo socio-político que encabeza cada una de esas partes antes de pasar al análisis poético propiamente dicho. La breve descripción del ensayo que presentamos en las próximas páginas nos ayudará a comprender el alcance real de sus intenciones.

I.2.2.1. El panorama poético hasta el desencadenamiento de la Guerra Civil

El desarrollo poético expuesto en la primera parte, "La Catalunya ideal (1906-1936)", está encuadrado por la toma de la dirección política de los destinos catalanes por la burguesía y por la inmediata formación de programas nacionalistas,

hechos a los que habían conducido "fatalment" la crisis monárquica, el desbarajuste del Estado español y la recuperación económica del Principado tras el colapso del 98. Desde el momento en que la burguesía, alejada de los patrones peninsulares, asumió la dirección política según las directrices burguesas de la Europa Occidental, intentó construir una Cataluña ideal: "autònoma, liberal, culta i cosmopolita", con Eugeni d'Ors a la cabeza, autor hacia quien nuestro crítico no parece tener mucha simpatía seguramente por ese alejamiento de las directrices del resto del país y por su intento de crear una Cultura, con mayúscula. Todos estos propósitos se concretaron en una ambición de conexión directa con el Renacimiento del cuatrocientos, en el intento de creación de una lengua literaria "pura, flexible i matisada" resultado de una teórica evolución culta del catalán literario medieval y en la edición rigurosa y difusión de los mejores autores catalanes antiguos y modernos. No olvidemos que la contradicción entre esa "Catalunya ideal", burguesa y pudiente, y la Catalunya real fue el eje a cuyo alrededor giró la problemática social catalana durante esa época.

Guiados por estos aspectos coyunturales, entre 1906 y 1917 poetas jóvenes formados en los códigos modernistas como Josep Carner, Guerau de Liost, Josep M. López-Picó y, algo más tarde, Josep M. de Sagarra, Joaquim Folguera y Carles Riba se identificaron con el movimiento cultural suscitado por Prat de la Riba y enriquecieron y flexibilizaron la lengua creando una corriente nueva en poesía: "desrealitzada i, en algun cas, preciosista, llibresca i urbana, molt lligada als esquemes simbolistes i parnassians" (*ibid.*, p. 26), para lo cual incorporaron un tipo nuevo de escritor que concebía la poesía como una experiencia de cultura, l'*homme de lettres*, y practicaron una poesía urbana a su imagen y semejanza (burguesa) con el firme propósito de desmontar la mitología rural creada por los románticos, especialmente por los naturalistas: "Si de tot això -afirman los antólogos- calgués treure uns programes concrets, aquests serien, és clar, ruptura amb la tradició immediata, cultura urbana i llibresca, geometria idiomàtica, elegància i refinament, arabesc i perfecció, en suma, art *arbitrari*" (*ibid.*, p. 29), que no es sino "[...] un art artificial, refet, artesà, inventat, estilitzat, humanitzat. En un mot: *clàssic*" (*ibid.*).

Por una parte, ese arte arbitrario tiende, por tanto, a desmontar la mitología

rural y a ayudar a la creación de la Ciudad ideal por lo que poetas y políticos tienden a llenar su país de contenido europeo, sometiéndolo a todas las leyes que la burguesía había implantado en el Occidente. Una cita de Eugeni d'Ors les sirve para formular de manera más clara esos programas burgueses: "Tan fragmentàriament -deia Xènius en una glossa de l'any 6-, tan confusament com es vulgui, cal reconèixer que els noucentistes han formulat, en la idealitat catalana, dos mots nous: *Imperialisme-Arbitrarisme*. -Aquestes dues paraules es tanquen en una sola paraula: *Civilitat*.- L'obra del nou-cents a Catalunya és -potser millor dit: serà- l'obra *civilista*" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 37). Así, Carner, Guerau, Ors y López-Picó, fundamentalmente, emprendieron acaloradamente la creación poética de esa Ciudad ideal.

Por otra parte, el arte arbitrario se sirve de la ironía y el escritor burgués, por medio de juegos intelectuales, somete lo que idealiza a un proceso de caricatura y burla. No obstante, "no es tracta -aseguran- d'una sàtira sagnant, sinó, simplement, d'una caricatura benigna: d'una burla" (*ibid.*, p. 42).

Otra de las consecuencias de las actitudes arbitrarias de principios de siglo es el desarrollo, por parte de ese *homme de lettres*, de una "cultura libresca" concretada en una concepción de la poesía como hecho de cultura que exige un sustrato de conocimientos que engloban desde la lingüística hasta la historia literaria, pasando por la filosofía. El intento de consecución de ese arbitrarismo por los caminos de la cultura, especialmente ejemplificado en Josep M. López-Picó y en Carles Riba, desembocarán -afirman los antólogos- en la posterior aventura de la poesía pura.

La agitación del período comprendido desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta 1924, motivada por la radicalización de dos de las fuerzas sociales más dinámicas de Cataluña, el catalanismo y el obrerismo, radicalización que la contracción de la burguesía y la descomposición monárquica no fueron capaces de canalizar, ocasionó un más amplio abanico de actitudes poéticas. Aunque la poesía catalana en bloque inicia su decidido camino hacia la "rectificació idealista" que le conduce a la canción y al sueño, a la poesía pura de los años de la Dictadura y la República, los antólogos aseguran que "sembla que el més positiu de la poesia

d'aquesta època és que l'escriptor burgès, per un instant, atenua les idealitzacions i les deformacions caricaturesques [...] precedents i accentua el contacte amb la realitat" (*ibid.*, p. 52). Aunque dicho contacto, aseguran, es "ahistòric i subjectiu", es notoria la calificación de esa actitud como "positiva". La intención programática del realismo histórico está latente, pues, desde el primer momento y su vinculación a las clases populares en claro rechazo de las burguesas es manifiesta: Només -continúan- Joan Salvat-Papasseit, d'extracció proletària, acomplí l'aventura personal del seu realismo, per dir-ho així, progressiu" (*ibid.*).

Una primera actitud poética, desarrollada de diversas formas por Josep M. Junoy, J.V. Foix, Joaquim Folguera y Joan Salvat-Papasseit, es la que enlaza con los movimientos vanguardistas procedentes de Francia. Debemos señalar que en la diferenciación que hacen entre dos tradiciones simbolistas notamos una vez más la mano erudita de Joaquim Molas, ya que Castellet en ningún momento se había manifestado hasta ahora sobre la misma: "Folguera -afirman-, potser el poeta nostre més immergit en les aigües simbolistes, acceptarà les crisis d'avantguarda com un mer exercici formal que, per dir-ho així, li ve imposat per la tradició de simbolistes *maleïts i intuitius*: Rimbaud, Lautréamont Jarry, Apollinaire o Artaud. L'esperit, però, no era el d'aquests, sinó el de l'altra tradició simbolista: la *intel.lectualista* de Mallarmé" (*ibid.*, pp. 54-55).[194]

La lengua se situó en el centro mismo de la especulación poética y en los años veinte, fundamentalmente, la poesía catalana, como hemos dicho, inició la definitiva rectificación idealista que conducía a diversos procesos de evasión, como la canción y el sueño, modelos importados del simbolismo francés y posteriormente divulgados por Folguera -buen conocedor del mismo- con sus propios versos, con traducciones y comentarios. Así, siguiendo el impulso de Josep Carner, se produjo una tendencia a la revalorización de la canción "com a instrument líric flexible i trencadís" (Garcés y Sagarra), pero, a diferencia suya y debido a la búsqueda de evasión provocada por la crisis de las estructuras burguesas a raíz de la guerra, se trata ahora de otro tipo de canción: "Aleshores la cançó, diguem-ne, popular adquirí veritable raó d'ésser:

---

[194]. Los subrayados son nuestros: E.A.S.R.

trencar, és cert, però també evadir-se" (*ibid.*, p. 72).

El apartado significativamente titulado "El mirall de la realitat" es sintomático del rastreo incesante de elementos realistas. Según los antólogos, las convulsiones socio-políticas del período que ocasionan la suspensión momentánea del proceso de idealización se manifiestan, además de en actitudes vanguardistas y nacionalistas, en un intento, "marginal en los poetas burgesos, estrictament individual en Joan Salvat-Papasseit" (*ibid.*, p. 63), de contactar con la realidad diaria. Aseguran que la estética arbitraria nunca rompió completamente sus ligaduras con la realidad ya que el mismo ideal que pretendía conseguir era también una *realidad*, por lo que no debía olvidar aquella que tocaba o que debía transformar. "Tanmateix -matizan-, la realitat cantada -idealitzada o *arbitrada*- no era total, sinó que comprenia els sectors de la burgesia i de la pagesia benestant o, en el millor dels casos, la petita burgesia. Així, és perfectament explicable que, en un període tempestuós com el present, el poeta accentués la realitat quotidiana més que no pas la *ideal* que es proposava d'assolir. El realisme dels poetes burgesos d'aquest anys, doncs, fou més una qüestió d'accent que no pas una rectificació de posicions" (*ibid.*). El realismo *sui géneris* de Carner, Guerau de Liost y Sagarra es, por tanto, aunque "desgarrado", "ahistórico". Pretenden volver a las realidades patrias y encontrar en ellas elementos que puedan hermanar a todos los paisanos. Para ello, señalan Castellet y Molas, Carner y Guerau "tendeixen a la narració".

Sin embargo, la realidad que canta Salvat-Papasseit es distinta, es "altra realitat", ya que, desde su condición proletaria, canta con "ingenüitat", "entusiasme" y "sinceritat directa" una realidad "pobra, modesta, suburbial" que se adecúa perfectamente con su condición humilde y contrasta con la de Carner y Guerau, de "contenció classicitzant, eufemisme, ironia, erudició". "En suma -sostienen-, el realisme de Salvat constituí, molt més que les seves vinculacions avantguardistes, una ruptura violenta amb la poesia anterior. El seu progressisme, doncs, no fou de contingut, sinó d'actitud" (*ibid.*, p. 66). Los antólogos quieren ver en el canto a las cosas "més humils" e "insignificants" un mundo "dens de vida i humanitat"; en la sencillez encuentran el desgarro.

A través del texto observamos una fuerte carga ideológica en las

caracterizaciones efectuadas por los antólogos. Todas las formas de vida, la burguesa y la proletaria en este caso, son reales. Así lo ven Castellet y Molas. Sin embargo, marcados por los postulados del realismo histórico marxista, valoran por encima de todo un realismo de profundas connotaciones proletarias, el de la sencillez y el desgarro, el de la crudeza y las luchas sociales, con todos los elementos que conlleva. Eso les lleva a subrayar también el "realisme eròtic i innocent" de Salvat, de marcado carácter "natural, *pagà*". En su libro *El poema de la Rosa als llavis* (1923), "la història pròpiament dita és realista: el poeta sent el desig d'estimar, troba una enamorada, la festeja furtivament i delicadament, acaba, com és de llei, posseint-la: els dos poemes que reproduïm a la part antològica ens conten aquest moment, el de la possessió, i ho fan no sols amb tota mena de detalls, sinó també amb tota la puixança de qui, sanament i, per tant, innocentment, viu i ho fa amb totes les potències de la vida més elemental i, és clar, més autèntica. Aquest és el moment central del poema i, potser, de tota l'obra salvatiana" (*ibid.*, p. 68). Esa "singular aventura realista" está muy lejos, no obstante, de los postulados del realismo histórico que pretenden promulgar; si bien la historia es esencialmente realista, la forma es aún lírica, no narrativa.

El tono irónico de las palabras que cierran el epígrafe es buena muestra del carácter programático del texto: "Tanmateix, la singular aventura realista de Salvat acabà amb la seva mort. Era l'any 24. Pocs mesos abans, Primo de Rivera havia inscrit màgicament la felicitat absoluta en els catàlegs del país. Un senzill decret, i totes les lluites socials i nacionals, en suma: tota la crua realitat estimada pel poeta havia "desaparegut" (*ibid.*, p. 69).

La Dictadura de Primo de Rivera, decretada el 13 de septiembre de 1923, ocasiona la escisión del país en dos sectores: el de gobierno, reducido y conservador, y el de oposición, denso y progresista, que actúa desde la clandestinidad. Como todo gobierno de fuerza, señalan los antólogos, éste también obligó a la evasión, precipitando los procesos de idealización antes subrayados y comprometiendo la poesía catalana en una aventura "molt perillosa", pero "molt rica intel·lectualment": "despullar el poema de tot contingut aliè a ell mateix i, per diversos camins -el somni, la cultura, la problemàtica metafísica, etcètera-, arribar

a les mateixes deus de l'absolut. Aquest procés radical d'evasió, perfectament explicable per la cojuntura local, obeí també a estímuls més generals: el triomf de les darreres evolucions dels Simbolisme" (*ibid.*, pp. 80-81).

En consecuencia y como culminación de dichos procesos de idealización, los poetas catalanes asumieron la incorporación consciente del simbolismo y persiguieron la creación poética pura por diversos caminos: poetas como Marià Manent, Josep-Sebastià Pons y Tomás Garcés, evadiéndose del mundo contingente en busca de otro soñado, transformando el paisaje -la realidad- a través del espejo del sueño ("El paisatge i el somni"); Josep Carner, Carles Riba, Josep M. López-Picó y otros, recluyéndose en sí mismos y formulándose graves interrogaciones filosóficas acerca de los destinos últimos del hombre y de la angustia de su vivir sometido al paso inexorable del tiempo ("Poesia metafísica"); Baltasar Rosselló-Pòrcel y J.V. Foix, acercándose a los postulados surrealistas ("Un cert Superrealisme"). Pero, de ellos, quienes mayor profundidad alcanzaron en la búsqueda de una expresión pura, es decir, "[...] d'una poesia despullada de tot element aliè a ella -retòric o filosòfic, polític o religiós, etc.- [...]" (*ibid.*, p. 92), "[...] darrera evolució del Simbolisme intel·lectualista i, en definitiva, el seu cant del cigne" (*ibid.*), fueron López-Picó, Riba y Rosselló-Pòrcel, debido, seguramente, a la posesión de unas reservas culturales mucho más sólidas ("La poesia pura").

Si bien la IIª República constituye un triunfo de los grupos liberales burgueses y pequeñoburgueses dirigentes del catalanismo y provoca euforias radicales materializadas en la poesía pura, simultáneamente factores como la Revolución de octubre, la crisis del 29, el acceso al poder de Hitler y el I Congreso de escritores soviéticos, conducen la poesía europea hacia actitudes más realistas y comprometidas, muchas de ellas aún lejos del realismo histórico propugnado. "Així -señalan-, hi trobem, en primer lloc, l'expressió d'un profund arrelament a la terra: no es tracta, és clar, de l'ambició de reproduir la realitat amb toto el complex de les seves contradiccions, sinó d'un sentir-se lligat als éssers i a les mutacions més elementals d'una terra determinada: la pròpia. Aquest arrelament és el resultat de processos personals, no pas de designis col·lectius" (*ibid.*, p. 97). En este sentido, ven en Maria Antònia Salvà un realismo "primari i tangible" a través de un canto de

la realidad que le rodea y del grosor humano ancestral de la misma, y en *El cor quiet* (1925), de Josep Carner, una ruptura con la retórica arbitraria de sus libros anteriores y un acercamiento a una poesía de carga humana más densa que hacen que el realismo de alguno de sus poemas esté muy próximo ya, en su conexión con la realidad dinámica del mundo, al que posteriormente definen como "histórico". También debemos resaltar, fruto una vez más de su carácter programático, la búsqueda de actitudes realistas en el canto a la amistad de los hombres en un poema claramente vanguardista de Joan Teixidor. Sin embargo, son dos libros de Pere Quart, *Les decapitacions* (1934) y *Bestiari* (1937), los que señalan la aparición de una nueva concepción de la poesía: "Els dos llibres -afirman-, potser no del tot conscientment, constitueixen una incipient ruptura formal i posicional de les actituds postsimbolistes i burgeses de l'època; [...] en conjunt, són ja una cosa nova: el verslliurisme sincopat, el narrativisme, la asèpsia i la amusicalitat coincideixen més o menys amb els esforços que la més nova poesia europea realitzava després del 29 per tal de traduir, i de transformar, el món caòtic d'entreguerres" (*ibid.*, p. 106).

I.2.2.2. La Guerra Civil, los exilios y el cambio de actitud poética.

La tensión socioeconómica y política de mediados de los años treinta obliga a la burguesía a una renuncia de sus posiciones causando el derrumbamiento del ideal de cultura que durante cuarenta años habían edificado. Fue Pere Quart quien, abogando por la utilización de la cultura como instrumento de propaganda, consiguió crear en *Oda a Barcelona* (1936) un *nuevo estilo* poético más penetrante. A pesar de ciertos virtuosismos idiomáticos y elaboraciones intelectualizantes, consigue una ruptura formal (verso libre sincopado, simplicidad de recursos, técnicas narrativas y expresión "directa, eficaç i vulgar") que no es más que la traducción de otra ideológica más profunda. También el Agustí Bartra rompe conscientemente ya desde su primer libro, *Cant corporal* (1938), con la tradición simbolista, si bien -matizan-, esta ruptura es más ideológica que estrictamente literaria.

La catástrofe bélica origina dos tipos de exilio: el de fuera de nuestras

fronteras y el interior. Además de la obra de Pere Quart, que gana en fuerza evocativa; de Agustí Bartra, con poemas más sencillos y de gran fuerza humana; de Clementina Arderiu, llena de vitalismo, plenitud y optimismo; y de Josep Carner, de tono dolorido; además de ésas -decimos-, la principal obra del exilio exterior catalán es, para los antólogos, las *Elegies de Bierville*, "un dels llibres més importants de la poesia catalana del segle XX", porque constituye una aventura que envuelve al poeta en el fuego de una "experiencia humana riquísima".

También los escritores que permanecieron en la patria fueron para los antólogos unos exiliados ya que "Separats de la societat per una sobtada desaparició de llurs mitjans de comunicació amb el públic, visqueren uns anys d'una absoluta subterraneïtat" (*ibid.*, p. 131).

Entre esos escritores destacan dos tendencias que "En realitat, es complementaren o, si voleu, coexistiren dialècticament". Por una parte y consecuencia, en gran medida, de la tradición poética simbolista y post-simbolista europeas, se produce una poesía "hermética", "musical" y "lúdica", "[...] una poesia que era evasiva, instransferible i decorativa, però que, paradoxalment, pel fet de la seva mateixa presència, era arrelada i expressiva. Era el producte d'una ferma voluntat de permanència contra els embats de l'enemic: immòbil, pètria, ossificada, però, per això mateix, *resistent*" (*ibid.*, p. 136). Era el caso de alguna obra de J.V. Foix, de Joan Vinyoli y, quizá, de Clementina Arderiu. A propósito de la calificación de *realisme* "en el sentit més profund del mot" que Joan teixidor hace de la obra de esta última, los antólogos hacen una primera matización de lo que consideran como tal: "Per a nosaltres -dicen-, aquest sentit no es pot derivar sinó d'un *realisme històric*, que intentarem de descriure més endavant" (*ibid.*, p. 137). Son los escritores que destacan por lo que Castellet y Molas llaman "voluntat de permanència més enllà de la realitat", es decir, de permanencia dentro de los moldes poéticos simbolistas, por lo que los califican de "antics" en tanto que "mentre el moviment "simbolista" era, de fet, una novetat, els poetes catalans de postguerra que participaren en una tal actitud havien estat prèviament deixebles d'aquella escola que ara retrobaven justificada en llur pròpia circumstància històrica" (*ibid.*, p. 139).

Por otra parte destacan, sin embargo, la presencia de unos poetas cuya visión

de la realidad difiere de la de los anteriores, ya que inciden en una concepción pesimista de la misma y exageran su importancia a través de la personalización. Esa nueva actitud ante la realidad de aquellos momentos materializada en una poesía que, en un primer momento es "profundament individual" y que posteriormente se convertirá en una poesía "d'intenció realista" y "compromesa amb la realitat històrica del país", está simbolizada por el naufragio (Pere Quart y Salvador Espriu) y tematizada por la muerte (Màrius Torres, Joan Teixidor, Salvador Espriu y Josep Palau i Fabre). Una vez más se hace patente la intencionalidad programática de los autores: "No es podia -señalan- demanar més en aquells moments. Si analitzem amb ulls d'avui la poesia d'aquells anys, hi trobarem una actitud molt més clara i expressiva que no hauria estat lògic d'esperar. Hi trobem la nostàlgia dels temps de plenitud, la denúncia de la guerra, el sentiment de la desfeta i la desesperació consegüent davant la destrucció de tots els valors que simbolitzaven l'existència d'una pàtria amb tants d'esforços construïda" (*ibid.*, p. 145).

En ese sentido es significativa la calificación de *Cementeri de Sinera* (1946) de Espriu como "obra fonamental de la poesia catalana de la postguerra" en tanto que "constitueix, ja des del primer moment, una renovació total" (*ibid.*, p. 147). Al contrario de lo que era característico de la poesía de tradición simbolista, en este libro encuentran simplicidad y austeridad expresiva, ruptura del sentido musical y claridad expositiva. El hecho de que la derrota personal del poeta traduzca la derrota colectiva sirve a los antólogos para afirmar que en el libro hay más "historia" que la individual. Todo ello les lleva a sostener que "*Cementeri de Sinera* ja és un llibre de la poesia que avui anomenem, encara imprecisament, d'intenció o d'expressió realista, és a dir, despullada de metàfores (però rica d'imatges), escrita amb paraules senzilles i precises, de vers eixut i de sintaxi lògica" (*ibid.*, pp. 148-149).

Agotada la experiencia de la tradición post-simbolista, la evolución posterior de los poetas integrantes de ambas tendencias poéticas hacia una nueva poesía también es diferente. Por una parte, los primeros, Riba a la cabeza, practicaron una poesía "d'expressió existencial religiosa". Mientras que con acierto los antólogos otorgan a los "versos humanos" del Riba de *Salvatge cor* (1952) y *Esbós de tres oratoris* (1957) y al paso de la "cançó perfecta" al "crit" y de éste al "parla

quotidiana", la calificación de realistas, la recuperación de Foix hacia su causa resulta bastante más forzada. Aunque señalan que Foix es, de entre los poetas catalanes contemporáneos, el que más escapa a una clasificación de tipo histórico, sostienen que "[...] tampoc ell no ha pogut fugir de la progressiva tendència cap a una expressió de tipus quotidià i realista que es manifesta als darrers anys" y que en algunos poemas "es fa més coherent, més popular" a través de la aparición de "una humanitat voltada d'objectes i de paisatges molt concrets" (*ibid.*, p. 160). Parecen, por tanto, olvidar o, al menos, minimizar hasta el extremo la profunda deuda surrealista de Foix y su marcada actitud barroca características de su poesía de esos años.[195]

Por otra parte, los poetas del "naufragio" y la "muerte" buscaron una poesía de tipo civil y de resonancias sociales a través de una "expresió realista i col·lectiva" (Pere Quart, Salvador Espriu, Agustí Bartra). Es precisamente esa toma de conciencia civil y colectiva la que les lleva a afirmar que ya al final de *El caminant*

---

[195]. Antoni Comas es bastante explícito al respecto: "Louis Aragon ha dicho que toda imagen "conduce a una revisión de todo el universo", por lo que tiene de valor de representación y de relación. Podemos afirmar que en Foix esta revisión es total. Y no por las relaciones entre objetos que suscitan sus imágenes, sino por lo que tienen de representación, es decir, de pura y absoluta creación. La función de la metáfora, del mecanismo
expresivo que conocemos por este nombre, no es la de relacionar o sugerir, sino la de crear: crear un universo total y absoluto, completamente desvinculado de las realidades concretas. Las habituales definiciones de "metáfora" nos hablan de dos planos, uno real y otro irreal o ideal, y que las propiedades de este último se trasladan o se aplican al primero. Este mecanismo, siempre válido exclusivamente desde el punto de vista de la lógica, se cumple también en la poesía clásica y en la romántica, pero no en gran parte de la poesía actual. Cuando, como en el caso de Foix, el objeto o tema del poema no es "real" y está, por lo tanto, liberado de las leyes de la realidad, resulta imposible aplicar los criterios y los valores lógicos del lenguaje, el cual está hecho para nuestra realidad. Éste adquiere necesariamente otros valores. En el mundo poético creado por Foix aquella adjetivación tiene, indiscutiblemente, un sentido directo y preciso, como lo pueda tener en nuestro hablar habitual el adjetivo colocado con más precisión lógica. En esta poesía no existe ningún plano real y el poema viene suscitado arbitrariamente. Todo, en suma, surge del lenguaje y de su poder creador" (Comas, 1956:260-261).

i el mur (1954) Espriu introduce en su obra una nueva dimensión "obertament històrica". Poetas más jóvenes, como Jordi Sarsanedas ("Els poemes de *La Rambla de les Flors* són voluntàriament grisos, poc musicals; narratius alguns, més conceptuals els altres, tots intenten una aproximació al món quotidià del treball i a la vida ciutadana, [...], sense por d'introduir-hi paraules que molts dels poetes del moment haurien considerat segurament poc *poètiques* ("vermut", "*quinieles*", "el Barça", "gol", "Club Natació", "niló", "vomitaries", etc.)" (*ibid.*, p. 171)) y otros del País Valenciano, como Vicent Andrés i Estellés ("[...] en que trobem un gran poder d'evocació de la realitat quotidiana, un cert sentit de l'humor, una densa càrrega humana i una curiosa i divertida vocació per a adaptar a certes fòrmules tradicionals els temes d'avui" (*ibid.*, p. 172)), también intentaron abrir ese camino nuevo que denominan "realista".

Es significativo el caso de jóvenes poetas como Albert Manent y Jordi Cots que, a pesar de su "qualitat literària", son excluidos por adscribirse a la tradición postsimbolista. Aunque los autores pretendan justificar su exclusión de la parte antológica sosteniendo que "pretenem que aquets sigui un panorama històric, és a dir, evolutiu, de la poesia catalana" (*ibid.*, p. 169), incurren en una notable parcialidad que también señalábamos en *Veinte años de poesía española*, tanto en cuanto están presentando solamente a los poetas que se inscriben dentro de la línea evolutiva que pretenden mostrar y no a todos los poetas significativos que configuran el panorama de la "poesía catalana del segle XX", como reza el título de la compilación.

I.2.2.3. La plenitud del cambio definitivo: la toma de conciencia histórica.

La introducción histórica de la cuarta y última parte del estudio, titulada "La presa de consciència històrica (1959-1962)", está marcada por una falta de perspectiva temporal y por las limitaciones expresivas impuestas por las especiales circunstancias del momento, que les hacen darse cuenta de que "[...] no ens ha estat permès d'expressar-nos sinó, diguem-ne, d'*aquella manera*, la qual cosa no deixaria d'ésser un exercici literari més o menys enginyós, si no traduís una angoixosa realitat" (*ibid.*, p. 177). Ello no les impide señalar, sin embargo, que por encima de

una burguesía inmovilizada por sus contradicciones internas y de una pequeña burguesía descuartizada caracterizada por la ausencia total de clarividencia ante las reformas que había que emprender, es el pueblo, el proletariado, -"*le grand muet*, per a vergonya de tots, intel·lectuals i burgesos, benestants i *middle class*" (*ibid.*, p. 180)- el que con todas sus "reserves potencials", su "força del treball" y su "profunda intuïció de classe" obstenta una concepción clara de los problemas y de las soluciones para los mismos. A pesar de las difíciles circunstancias afirman, con claras resonancias marxistas, que hay algunos poetas que han intentado, a través de una conciencia colectiva, definir y configurar un futuro esperanzador: "Llur presa de consciència històrica -afirman- no sols ha portat un aire nou a la poesia catalana, sinó que ha deixat constància, més que d'uns programes concrets, d'una situació, d'una consciència difusa, tipificada en llurs poemes" (*ibid.*, p. 180).

La muerte de Carles Riba en 1959 sirve a los antólogos para justificar el cierre rotundo de la etapa de tradición simbolista y la definitiva adquisición poética de la dimensión histórica que con tanto interés han defendido como *conditio sine qua non* del auténtico realismo. En ese sentido, rechazan de entrada toda posible repercusión de ese gran poeta en la poesía catalana del momento, lo que recuerda la desestimación de Castellet para con Juan Ramón Jiménez en su anterior antología. Según los antólogos, "Des d'un punt de vista estrictament literari, la mort de Riba significà l'acabament de tota una època, que només una dura postguerra havia aconseguit de prolongar. [...] La seva desaparició tancà necessàriament l'etapa de la nostra poesia, que ell protagonitzà com a primera figura. En mesurar el buit que deixava, ens n'adonàrem. I ho confirmaríem pocs mesos després, en anar descobrint que els llibres més interessants que anaven apareixent s'oposaven progressivament al concepte de poesia que havia preconitzat a través de quaranta anys d'activitat literària" (*ibid.*, pp. 183-184). Ya en 1960, Castellet echaba en cara a Riba su culpabilidad en cuanto a la falta de paralelismo evolutivo de la poesía para con su momento histórico se refiere.[196] Joan Triadú ve en la metodología empleada el

---

[196]. Según Castellet, "[...] Riba no havia fet l'evolució que, emportats del temps, alguns poetes castellans de la seva generació i de filiació poètica similar -con Aleixandre i Guillén- estaven acomplint. De fet, era un problema més general i que

enterramiento definitivo de ese gran poeta catalán: "Aquest enterrament d'apoteosi -afirma- però enterrament al capdavall, és previst des del principi del llibre -un llibre que tanmateix té tant de valor i de coses bones- en partir d'una teoria *històrica* i pretendre que els poetes la demostrin, i que el moviment poètic, entre els anys 1902 i 1962, s'hi ajusti. Aquesta *teoria* obliga potser a considerar Carles Riba, almenys en algun aspecte, com el coronament en poesia *de tot el procés culturalista projectat per Ors* [...], en lloc de saber veure en el poeta de les *Estances* una rectificació fonamental no sols de la posició i del magisteri orsià sinó de tot el noucentisme" (Triadú, 1964:75).

Dos libros de dos grandes poetas les sirven para ejemplificar el cambio hacia la nueva actidud poética: *La pell de brau*, de Salvador Espriu (1960), y *Vacances pagades*, de Pere Quart (1961). Con respecto al primero, aunque afirman expresamente que "no és, en tot cas, "poesia social", ni poesia de classe" (*ibid.*, p. 187) y que "Ens trobem [...] molt lluny de voler esquematitzar la poesia post-ribiana en un sol sentit: el que impròpiament alguns qualificarien de "poesia social"" (*ibid.*, p. 185), lo cierto es que, representa en la caracterización poética de los antólogos el mismo grado de evolución poética hacia el *realismo histórico* que había significado la poesía conocida por tal nombre en el ámbito peninsular. Además, si obviamos la intencionalidad política que caracterizaba a los poetas sociales, la poesía espriuana, tal y como nos la presentan Castellet y Molas, se acerca bastante a los postulados "sociales": "La poesia -señalan- ja no es feia només amb paraules i sense idees -segons la formulació mal·larmeana-, sinó que sorgia forçosament *amb* paraules *amb* idees. I és més: amb paraules i amb idees que traïen la cojuntura del món actual, [...]" (*ibid.*, p. 185). "*La pell de brau* -continúan-, com diu Fuster, respon "a un imperatiu de "compromís" literari amb els problemes -o uns problemes- de la nostra vida col·lectiva". Des d'aques punt de vista, doncs, *La pell de brau*, com el *Llibre de Sinera*, més tard, són dos exemples de poesia *civil*" (*ibid.*, p. 187). Sin

---

afectava tota la poesia catalana, i del qual en part, podem responsabilitzar-ne el mateix Riba, per la gran influència -com a únic *mestre* vivint a Catalunya- que va tenir sobre els poetes del seu temps i els de les generacions que el succeïren" (1960b:36).

embargo, como tendremos ocasión de ver, una vez superadas las restricciones interpretativas de la metodología marxista, en su *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* (1971a), nuestro crítico tras reconocer que ha encontrado en *La pell de brau* "una poesía objetiva en la que cada palabra es comprensible, porque se encierra en su significado inmediato, [...]", afirma con rotundidad que "este tipo de poesía [...] es precisamente, a nuestro entender, la que menos le caracteriza, [...]. En todo caso, los poemas finales de *La pell de brau*, aun dentro del mismo tono moral, vuelven a inscribirse en la complejidad espriuana, hecha de indicios y símbolos, de un código cerrado sobre sí mismo, dificilmente asequible. En esas páginas finales convive el tono moral con la simbología desarrollada a lo largo de los otros libros, el "no vivas más la muerte / de un reposo cobarde, / arriésgate a salvarte / de tu propio mal" con el "navega esas fortunas de la mar, / iluminándote con resplandores de relámpago" (Castellet, 1971a:79).

Sin embargo, es Pere Quart quien con *Vacances pagades* (1961) consigue un más amplio compromiso con su tiempo, su gente y su país. Según los antólogos es el único poeta catalán que desde el principio ha mantenido una poética coherente que no se ajustaba a "l'ortopèdia habitual de la bona retòrica". Entre esos elementos destacan el rechazo de las palabras sonoras, la escasez del aparato retórico y el empleo de lenguaje cotidiano, que le conducen a ser el primero que integran resueltamente en el *realismo histórico* que intentan definir: "[...] Pere Quart havia estat potser l'únic poeta català que des del principi s'havia inserit amb tenacitat i, alhora, desesperança, i potser sense proposar-s'ho del tot, però deixant-se endur per "l'air du temps", és a dir, vivint la seva època amb fidelitat, apasionadament, comprometent-se i perdent-ho tot en la lluita, en la línia dels grans escriptors europeus, Brecht al davant, que havien intentat des d'angles diferents de construir un *realisme històric*" (*ibid.*, p. 190).

Los antólogos finalizan planteando expresamente su duda de continuar su panorama arriesgándose en los terrenos inseguros de la poesía joven más reciente. Bajo riesgo de ser tachados de "programàtiques" optan por presentar, sin comentarla, la poesía de un grupo de poetas jóvenes que desde 1959 producen un cambio, "potser decisiu", en la poesía catalana. Tras fundamentar su consideración

de la radical historicidad de la obra literaria siguiendo los postulados brechtianos, pasan a definir las características de la "*nova* poesia" que califican de "*realista* e *històrica*"" y que no son otros que los que comentamos al principio de esta segunda parte, por lo que suponemos una influencia castelletiana sobre Molas en este sentido, ya que son los mismos que apuntó nuestro crítico en su anterior antología para todo el ámbito poético español y, además, el método expositivo es también el mismo: defensa de la tendencia realista por oposición radical a la simbolista, lo que confirma la estructuración -que pretendemos definir- de su pensamiento poético a través de la oposición simbolismo/realismo. A pesar de la justificación (según el curso del estudio introductorio) del programa propuesto, debemos señalar que éste, lejos de pertenecer al ámbito de la historia literaria, se inscribe, por medio de esas siete características propuestas, en el de los manifiestos ideológicos y estéticos.

Por si no hubiera quedado claramente definida su postura, los antólogos son tajantes en esa defensa realista opuesta al simbolismo; siguiendo los planteamientos de Brecht una vez más, sostienen que "Contra l'opinió d'una certa part de la crítica burgesa, que sosté que el *realisme* en literatura o en art té un caràcter dogmàtic, creiem que tot plegat és exactament el contrari: no hi ha hagut època més dogmàtica, en la història de la poesia, que la instaurada pel moviment simbolista i desenvolupada, després, pel seus seguidors. Sota una vesta liberal, postulà una concepció tancada que no n'admetia d'altra i que negà, i nega encara, tota possibilitat d'una poesia realista, és a dir, per a ells, no poètica, El realisme històric, contràriament, és obert i ampli" (1963a:198). Recordemos que Brecht, al que citan textualmente, sostenía con rotundidad que "En l'obra de Shelley es pot comprovar que l'estil realista no significa renúncia a la fantasia ni a una autèntica creació artística. [...] No és la idea de l'estretesa, sinó la de l'amplitud la que convé al realisme" (*apud* Castellet, *ibid.*, pp. 198-199).

No es de extrañar que en este nuevo intento de difusión de los postulados realistas por parte de nuestro crítico y guiado por el ánimo de promoción generacional llevado al límite en *Veinte años de poesía española*, aproveche la oportunidad para dar a conocer, junto a otros jóvenes poetas (Josep M. Llompart, Xavier Amorós, Francesc Vallverdú y Miquel Bauçà) a uno de los más importantes

miembros de la Escuela de Barcelona, Gabriel Ferrater. Es significativa la inclusión de cuatro poemas suyos (tres pertenecientes a *Da nuces pueris* (1960) y uno de *Menja't una cama* (1962)) mientras que de los demás sólo presentan dos. Recordemos que, según nos comentó el mismo crítico,[197] la figura de Gabriel Ferrater fue importantísima en el núcleo poético catalán y que la profesora Riera se equivocó al no incluirlo en su ya emblemático libro.[198]

No quisiéramos terminar sin señalar que aunque es cierto que las actitudes poéticas de los poetas incluidos en la cuarta parte se adaptan en muchas ocasiones al programa lanzado por los antólogos, no podemos dejar de apreciar en sus obras importantes matices que recuerdan algunos de los aspectos más importantes de la tendencia postsimbolista. Marià Manent, que ha estudiado las huellas del realismo histórico en la poesía catalana, corrobora nuestras hipótesis.[199]

Castellet declara años después (en Guillamon, 1986) que el programatismo

---

[197]. Conversación con el autor sostenida el 11 de mayo de 1994.

[198]. Carme Riera (1988).

[199]. En efecto, Manent escribe respecto a esta antología que "Si un tret característic de la poesia nova és la simplicitat expressiva, la amusicalitat, la recerca d'una significació immediata, allunyada de tota coloració simbolista o postsimbolista, cal dir que el realisme peculiar de certs admirables poemes de Gabriel Ferrater es tenyeix de matisos no gaire apropiats al nou concepte. En *Cambra de la tardor*, per exemple, hi ha expressions metafòriques que no desdirien del més pur estil simbolista i podrien il·lustrar la teoria bodeleriana de les "correspondències": ... *Sense enyor / se'ns va morint la llum, que era color / de mel, i ara és color d'olor de poma.* I si Pere Quart, en les darreres fases de la seva obra, ha volgut expressar idees "que no trobaven ajust en l'ortopèdia habitual de la bona retòrica", els seus versos, sota una aparença de simplificació, no han pas renunciat al formidable do idiomàtic ni a l'infal·lible instint formal del poeta. El seu amarg ascetisme fins es permet, si convé, l'ús d'alguna rima interna: *Per segar roses la destrul us cal...* Ni que vulgui, Pere Quart no podrà conrear un estil absolutament directe, una forma nua, asprívola i poc elaborada. No crec que mai es pugui treure el mantell, ben tallat i acolorit, de la seva saviesa d'artífex. El seu estil és "prismàtic" com el dels mestres que venera (o venerava); per més que es proposi de subratllar *idees*, inevitablement ens atura als reflexos, al guspireig dels *mots*, a l'hàbil articulació de la llengua mateixa" (Manent, 1965:58).

de la antología respondía a su covencimiento de que, atendiendo a las circunstancias históricas, ese tipo de poesía tendría una duración más larga. Ahora bien, como señala Enric Sullà, "Una cierta desconfianza hacia la literatura en cuanto tal y la problematicidad de la acción política llevaron a la práctica literaria hacia objetivos que pronto se revelaron inalcanzables en los términos propuestos. Asimismo, tampoco la producción literaria correspondió en demasía al programa establecido, con lo que el movimiento realista entró en crisis, [...]" (Sullà, 1976:36).

Como era obvio, las respuestas a la metodología de *Poesia catalana del segle XX* no se hicieron esperar. En ese sentido son muy significativas las declaraciones de Joan Triadú quien en su *Nova antologia de la poesia catalana*, aparecida tan sólo un año después, afirma, sin mención explícita a la obra de Castellet-Molas, que "[...] ens porten a desconfiar del que podríem anomenar el "programatisme", sobretot del posat al servei, conscientment és clar, d'un esquema ideològic o altre, d'una sobrecreença, per respectable que pugui semblar, o del resultat teòric de l'aplicació particularíssima al nostre cas ben particular d'una filosofia mal païda potser, indigerible avui en estat pur, i encara més ací" (Triadú, 1964:8).[200]

Añadimos, finalmente, por el carácter sintetizador y conclusivo de sus palabras, la siempre interesante opinión de Fuster: "Anys enrera, Josep M. Castellet i Joaquim Molas van fotre un sumptuós "manifiesto a la Nación", amb el programa d'una anomenable "poesia realista". Van tenir tan poca clientela, que no han trigat a desdir-se'n. Alguna vegada n'hi hem parlat, i ells sempre m'han dit que allò no era

---

[200]. Más abajo continúa afirmando: "Ara: si d'un mètode determinat preteníem derivar-ne qualsevol conclusió dogmàtica, o doctrinària només, amb la qual cosa posàvem la poesia en estat de servitud, ens hauríem enganyat a nosaltres mateixos, però sobretot hauríem assolit un dubtós fi per tal de justificar uns certs mitjans, i fóra segur que hauríem contribuït a crear confusionisme. Per això, una gran cautela envers mètodes i envers les conclusions, no serà mai excessiva encara, quan se'ns ofereix -més o menys primparada per tota una filosofia, empesa per un corrent, estimulada per una moda, la que sigui-, una determinada idea de *com* ha d'ésser la poesia, i sobretot de com ha d'ésser ara i d'ara endavant, amb la corresponent rebaixa de valors en l'apreciació de tota la poesia anterior, considerada com a merament preparatòria dels nous i "encertats" camins" (*ibid.*).

ben bé un "programa", sinó una mena de "profecia". Auguraven la pròxima eclosió d'una poesia "realista" i, en efecte, els ha sortit Pere Gimferrer, que és un poeta estimable, sens dubte, però escassament "realista". De fet, la poesia que Castellet i Molas "predicaven" era objectivament impossible al Principat. Vaticinaven a cegues, i s'equivocaren" (Fuster, 1972:28).

Señalemos también antes de finalizar que la enorme trascendencia de esta obra, primer estudio de consideración de la poesía catalana de nuestro siglo, queda corroborada por las cuatro reimpresiones que tuvo, en febrero de 1969, julio de 1973, mayo de 1978 y diciembre de 1980, debidas, casi con toda seguridad, a la novedad a la que acabamos de hacer referencia, a la ambivalencia -interpretativa y descriptiva- de la que parten sus autores,[201] al auge de la actitud poética realista en la Cataluña de los años sesenta y a la divulgación que supone de la obra de un buen número de poetas aún no muy conocidos por esos años.

---

[201]. J.Ll. Marfany asegura que se trataba de "[...] una ambivalència que Molas, en particular, vivia, migpartit entre les seves dues personalitats d'historiador de la literatura i crític militant" (Marfany, 1988:251).

CAPITULO II. LOS PARAMETROS DEL *REALISMO HISTORICO* CASTELLETIANO: HACIA LOS POSTULADOS DE LA ESTETICA MARXISTA LUKACSIANA.

"Realismo -¡poetas celestiales!- del
que mana, si el poeta detenta la llave de la
fuente, la más sencilla y pura poesía."
Castellet, (1961d:325)

Son muchas ya las páginas elaboradas por escritores y estudiosos acerca de la tendencia realista, tendencia que durante tantos años de la postguerra dominó en la estética poética peninsular. E igualmente abundan las caracterizaciones de la misma, según las fuentes e intereses propios de cada uno de ellos. J.M. Castellet, uno de los principales impulsores de la misma -como hemos visto-, expone en sus trabajos de la primera mitad de la década de los sesenta sus ideas o matices al respecto, bien de una manera dispersa, bien de forma sistematizada.

El objetivo del capítulo que nos disponemos a abordar no es otro, pues, que la delimitación de los principales aspectos del *realismo histórico* que nuestro crítico pretende definir en esos trabajos, que suponen, quizá, su aportación más genuina y sugestiva a la teoría y crítica literarias de postguerra. Y procuraremos, igualmente, ubicar a J.M. Castellet en el, por entonces, extenso territorio artístico social-realista.

II.1. *POESIA, REALISME, HISTORIA* (1965): EL CIERRE RAZONADO DE UNA EPOCA.

Tomamos el título de este epígrafe de una declaración de nuestro crítico en