una entrevista realizada por Julià Guillamon: "*Poesia, realisme, història* -decía, desde la claridad mental que otorga una cierta perspectiva temporal- [...] és el tancament raonat d'una etapa" (en Guillamon, 1986:3). En efecto, en ese libro, el último de la que, con él, hemos considerado como su segunda etapa, encontramos el rechazo de las llamadas manifestaciones estéticas burguesas del simbolismo y del postsimbolismo y la exposición más rigurosa y sistemática del *realismo histórico*, al que dedicó de manera exclusiva su trabajo de casi una década. Ese es el motivo por el que incluimos su descripción y análisis en este capítulo, dedicado a determinar los parámetros particulares de dicho movimiento estético.

Aunque una breve descripción nos permita comprobar que la obsesión crítica o método expositivo utilizado en el libro es el mismo que en sus dos antologías anteriores, esto es, simbolismo, cambio de actitud poética y *realismo histórico*, debemos señalar que se limita a sintetizar sus ideas teórico-críticas de los últimos años, desechando en gran medida el tono dogmático que caracterizó sus anteriores trabajos, seguramente porque -como veremos- la tendencia realista literaria se había quebrado ya completamente por esos años. Así lo han visto también Josep Faulí (1965), quien afirma que Castellet huye de la ampulosidad y del exhibicionismo para ceñirse a una desnuda exposición científica que, como tal, alcanza eficacia expositiva; y Manuel Revuelta (1967), quien sostiene que, aunque en esa obra Castellet "se inclina a plomo hacia el realismo", no llega a ser en ningún momento una apologética del mismo, sino que se limita a la justificación y exposición plana de los movimientos simbolista y realista.

Queremos señalar, antes de pasar a nuestra aproximación fundamentalmente descriptiva, que además de la edición original aparecida en 1965 en la editorial barcelonesa Edicions 62, el libro tuvo una segunda en la misma editorial en 1987, en un volumen que incluía también la versión catalana de *La hora del lector*, aunque nunca llegó a publicarse en español. En la "Nota de l'autor" a esa segunda edición, Castellet hace unas declaraciones interesantes al respecto por los variados aspectos que encierra en torno a su concepción y ubicación -desde la lejanía temporal- de la misma: "Amb aquest llibre vaig tenir un altre escrúpol. Escrits sobre algunes reflexions fetes per a la redacció dels pròlegs a *Veinte años de poesía española* y

a *Poesia catalana del segle XX* (en la part que em va tocar de fer-ne la primera redacció: l'altra la va fer Joaquim Molas i després les vam discutir) tenia ja compromesa la versió castellana quan em va semblar que tornar a parlar de *realisme històric* en el moment de la davallada d'aquest no tenia gaire sentit. Així que vaig deixar córrer l'edició castellana i quan el llibre es va exhaurir en català, no vaig pensar a reeditar-lo. Ara ja han passat vint anys: si és que a algú li pot interessar podrà fullejar-lo, també com a curiositat d'un moment determinat de la crítica literària del país. Obviament, és menys candorós que *L'hora del lector*, però potser la línia programàtica és menys suggestiva. No ho sé: un hom és sempre mal lector dels seus llibres" (1965a:16).

II.1.1. Definición de la tradición poética simbolista.

En el primero de los cuatro ensayos que componen el libro, "Carles Riba i la tradició poètica del simbolisme" (aparecido previamente en español en el número que *Papeles de Son Armadans* dedicó al poeta catalán en noviembre de 1961), expone resumidamente y ejemplificados en Riba los parámetros de su concepción del movimiento poético simbolista.

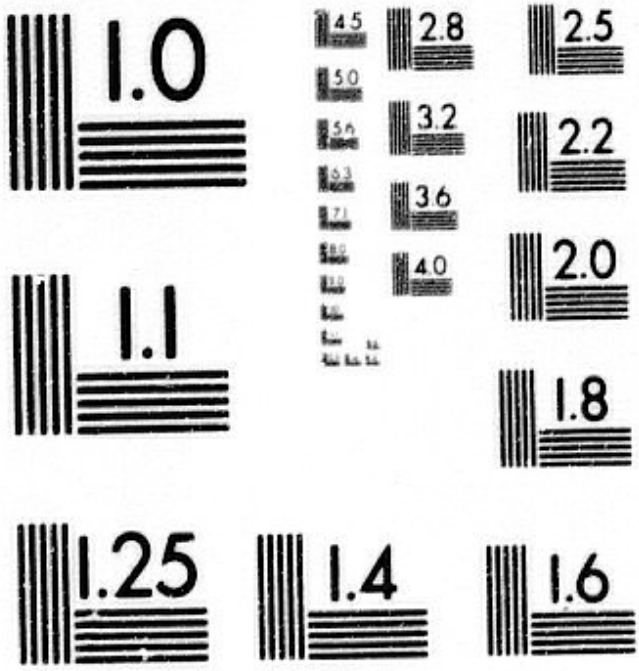
a) Cuestión de fechas: aunque el crítico remonta los orígenes del *simbolisme* a mediados del siglo XIX, cuando Edgar Allan Poe exponía en *A Philosophy of Composition* (1846) y en *The Poetic Principles* (1848) sus ideas acerca del valor musical de las palabras, considera el año 1871 (fecha de publicación de la "Lettre d'un voyant" de Rimbaud) como el momento en que comienza el predominio del *simbolisme*, y el año 1898 (fecha de aparición de la edición definitiva de las *Poésies* de Mallarmé) como su punto de inflexión. Sin embargo -señala-, la prolongación que de este movimiento hacen los poetas postsimbolistas se extiende hasta 1930, año en que "s'esbossa el que esdevindrà un gran canvi en la poesia".

b) Cuestión de rasgos: como acabamos de decir, el crítico, siguiendo en todo momento los postulados del Wilson de *Axel's Castle* (1931), ve en los precursores las características esenciales de las que parte el movimiento simbolista: pérdida del valor conceptual de las palabras en beneficio de su valor musical (Poe), y

destrucción, o "desrealización", de la realidad (Baudelaire). Sin embargo, son los escritos teóricos de Mallarmé los que le sirven para caracterizar los principales rasgos de la estética simbolista: "Unes quantes frases de Mallarmé -afirma- ens permetran de caracteritzar l'escola simbolista, els trets principals de la qual són: *la consideració del poeta com un ésser superior, allunyat en l'acte creador, per la seva mateixa condició dels altres homes* ("escriure poesia vol dir consagrar-se a una tasca de caràcter únic, diferent de tot allò que tendeix a la vida"); *la validesa absoluta de l'experiència poètica més enllà d'ella mateixa i de l'experiència real* ("El poeta escriu amb mirada absoluta"); *la desvaloració de la coherència semàntica i sintàctica de llenguatge, en posposar la significació immediata de mots i frases, per a tendir primordialment al valor musical dels mots* ("La poesia no es fa pas amb idees, sinó amb paraules"); *l'art per l'art, és a dir, la cabriola estètica sense cap més fi que ella mateixa* ("La meva producció és com els núvols d'horabaixa o les estrelles: inútil")" (Castellet, 1965a:132-133).

Observamos que Castellet cae, junto con otros muchos intelectuales del momento, en la errónea identificación entre "simbolismo" y "formalismo". En una encuesta realizada por *Serra d'Or* el año anterior, el crítico afirmaba que "El formalismo és sempre la manifestació d'una ideologia abstracta que no té en compte les dades i la dinàmica de l'evolució de la realitat: és, en definitiva, una expressió utòpica. Contràriament, el realisme és l'expressió d'una voluntat de comprensió històrica dels fets i d'una interpretació objectiva de les dades, per tal de superar-los en la transformació incessant de la societat" (en *Serra d'Or*, 1962b:22). El hecho de oponer "formalismo" a "realismo" y la caracterización del primero en torno a los rasgos que atribuye a la ideología o tendencia simbolista, nos hacen pensar en esa identificación. Recordemos que el simbolismo no es lo mismo que el formalismo propio de la poesía española de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. Como Afirma Inman Fox, "El formalismo puede existir dentro de la tradición simbolista pero no es una característica esencial a su estructura" (Inman Fox, 1969:53).

c) Cuestión de finalidad y objetivos. Ni que decir tiene que la finalidad del simbolismo es, para el crítico, "el arte por el arte", esa pirueta estética sin otro fin



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

destrucción, o "desrealización", de la realidad (Baudelaire). Sin embargo, son los escritos teóricos de Mallarmé los que le sirven para caracterizar los principales rasgos de la estética simbolista: "Unes quantes frases de Mallarmé -afirma- ens permetran de caracteritzar l'escola simbolista, els trets principals de la qual són: *la consideració del poeta com un ésser superior, allunyat en l'acte creador, per la seva mateixa condició dels altres homes* ("escriure poesia vol dir consagrar-se a una tasca de caràcter únic, diferent de tot allò que tendeix a la vida"); *la validesa absoluta de l'experiència poètica més enllà d'ella mateixa i de l'experiència real* ("El poeta escriu amb mirada absoluta"); *la desvaloració de la coherència semàntica i sintàctica de llenguatge, en posposar la significació immediata de mots i frases, per a tendir primordialment al valor musical dels mots* ("La poesia no es fa pas amb idees, sinó amb paraules"); *l'art per l'art, és a dir, la cabriola estètica sense cap més fi que ella mateixa* ("La meva producció és com els núvols d'horabaixa o les estrelles: inútil")" (Castellet, 1965a:132-133).

Observamos que Castellet cae, junto con otros muchos intelectuales del momento, en la errónea identificación entre "simbolismo" y "formalismo". En una encuesta realizada por *Serra d'Or* el año anterior, el crítico afirmaba que "El formalismo és sempre la manifestació d'una ideologia abstracta que no té en compte les dades i la dinàmica de l'evolució de la realitat: és, en definitiva, una expressió utòpica. Contràriament, el realisme és l'expressió d'una voluntat de comprensió històrica dels fets i d'una interpretació objectiva de les dades, per tal de superar-los en la transformació incessant de la societat" (en *Serra d'Or*, 1962b:22). El hecho de oponer "formalismo" a "realismo" y la caracterización del primero en torno a los rasgos que atribuye a la ideología o tendencia simbolista, nos hacen pensar en esa identificación. Recordemos que el simbolismo no es lo mismo que el formalismo propio de la poesía española de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. Como Afirma Inman Fox, "El formalismo puede existir dentro de la tradición simbolista pero no es una característica esencial a su estructura" (Inman Fox, 1969:53).

c) Cuestión de finalidad y objetivos. Ni que decir tiene que la finalidad del simbolismo es, para el crítico, "el arte por el arte", esa pirueta estética sin otro fin

que ella misma, como exponía en las características de esa tradición. Tras comprobar la presencia en Riba de todas esas características, afirma que tan sólo en un aspecto difiere del resto de poetas simbolistas: en la "frivolitat" de considerar la poesía como juego. "Joc -asegura el crítico- ara tràgic, ara divertit, gairebé sempre inútil. "*La poésie est une survivance*", va dir Valéry, el gran escèptic, mentre que Mallarmé arriba a considerar el seu art com a totalment inútil i fugisser" (*ibid.*, p. 138). Sin embargo, el poeta catalán considera además la poesía como un testimonio cultural objetivo enriquecedor de la vida de los pueblos: "No hi hagué joc en la seva creació, sinó una fe convincent en el valor i en la missió de la poesia i del poeta" (*ibid.*, p. 139).

Es significativo que el hecho de la ejemplificación del simbolismo y de su época en Carles Riba ("Fidelitat a la pàtria, a la llengua, a l'estètica: per a un escriptor, el millors dels elogis; vol dir que fou totalment fidel a ell mateix" (*ibid.*)) y su ubicación generacional entre los componentes de la segunda generación de poetas postsimbolistas, incide en el enterramiento de este poeta que denunciábamos en el capítulo anterior.

d) Justificación histórica. En el último ensayo del libro, "Libertat i alienació del poeta", se describe desde los más puros postulados marxistas el desarrollo de clase que provoca la actitud antihistórica y la evasión propias del simbolismo. Castellet achaca el comportamiento poético de los escritores simbolistas a su intento de expresión de la gran ilusión de libertad que provocó la Revolución Francesa. La burguesía del siglo XIX obliga al escritor a escoger entre pactar con ella la defensa de sus intereses de clase o escribir "libremente", pero aisladamente, es decir, encerrarse en su torre de marfil. En esa elección el escritor va a perder la posibilidad de influir sobre una parte creciente de la sociedad, por lo que ya no podrá escribir libremente, proceso éste que el crítico sintetiza en los siguientes términos: "En principi, a l'escriptor no se li acut de sortir al carrer a la recerca d'un públic i combatre al seu costat per la reivindicació comuna d'una nova libertat. En general, l'escriptor s'estima més de limitar el seu concepte de llibertat al fet material d'escriure, sense adonar-se que l'acceptació de les condicions imposades per la burgesia, en alterar estructuralment la seva funció en la societat, alteren també el

concepte mateix de les obres que escriu. La qual cosa condueix a la situació següent: l'escriptor creu trobar en l'exercici del seu art noves formes que alliberen l'obra literària de la subjecció a la realitat quotidiana; i així, doncs, creu que ateny un grau màxim de llibertat, accentuant en el camp poètic, pel deseiximent no sols de la realitat, sinó també de les convencions poètiques en ús; tanmateix, realitza un doble acte de submissió: en primer lloc, perquè ha acceptat la falsa alternativa que les classes dirigents li proposaven i, en segon lloc, perquè la seva acceptació duu automàticament la subjecció del seu art a unes condicions que impliquen la pèrdua del seu públic" (*ibid.*, pp. 207-208). Así, la libertad artística del período de dominio de la tendencia simbolista y de sus epígonos se basa en una subjetividad exacerbada y sólo se reivindica la libertad en nombre de esa subjetividad, por lo que la noción de libertad se convierte en "abstracta, formal i negativa". Siguiendo a Lukács afirma que dicha noción no reivindica sino la prohibición de intervención en la soberanía particular del escritor, soberanía totalmente limitada ya que implica el derecho a tener un público, a ser respetado y a luchar contra la clase que detenta el poder. Al no tener un público -continúa el crítico-, su obra no entra en el mecanismo de oferta y demanda, por lo que el poeta se siente "paradoxalment" como un ser privilegiado y se produce "una il·lusòria sensació de llibertat il·limitada" que da origen a las demás características que el crítico atribuye a la poesía de tradición simbolista y que ya hemos visto.

Se trata de la aspiración al ideal de la *personalitat potencial* a la que se refería Sandauer y que consiste en la idealización de la trágica comprobación de una situación dada, a través del instinto humano de autoengaño, capaz de convertir un defecto en virtud, ideal éste que encubre una incapacidad para emprender los caminos que conducen a la aspiración humana de la *personalitat potencial*, "sempre anhelada pels homes que viuen èpoques de plenitud, de progrés històric, i rebutjada per aquells que viuen les èpoques de crisi, amb mentalitat catastròfica" (*ibid.*, p. 210).

Esa *personalitat potencial* traduce, pues, la alienación propia de la organización económica capitalista, lo que unido a la imposibilidad de escisión de la totalidad de los individuos sin alterar su estructura esencial, provoca un "*dualismo*

psíquic" que sirve a Castellet para explicar la inadecuación técnica de los grandes poetas simbolistas a la realidad objetiva que les envuelve.[202]

El rechazo de las posiciones simbolistas por parte del crítico barcelonés está unido a la profunda ideología de base que le ha dominado durante los años de su etapa realista, fundamentalmente el marxismo, al que accede -como vimos- de la mano existencialista de Sartre, por lo que entre la primera y segunda etapas de su producción no se produce rompimiento sino continuidad. No en vano consideraba en alguna ocasión que la narratividad propia de algunos poetas "realistas" procedía de la "*condición humana*", de la "*situación existencial*" ("vivint més que no pas pensant", proclamaba el último Riba, cuando su poesía comenzaba un giro radical hacia una postura que nuestro crítico califica ya de "realista", cuando pasaba de la "canción perfecta" al "grito").[203]

Su asociación del simbolismo a las clases burguesas está estrechamente relacionada, de manera generalizada, con las más firmes teorías marxistas y, más

---

[202]. Según el crítico, "[...] aquest dualisme psíquic té la seva correspondència dins el món de la poesia i de l'art. De la mateixa manera que l'individu es troba escindit en dues parts, pertanyents a dos mons distints -l'humà: el familiar, el dels amics, el de les inclinacions; i l'alienat: el del treball i de les preocupacions econòmiques-, el poeta o l'artista es troben també escindits en dos mons: el de la seva tècnica o el del seu art i el de la realitat objectiva que els volta. [...] El fet és que dins una societat els components de la qual viuen psíquicament ascindits, alienats, l'intel·lectual o l'artista reflecteixen -voluntàriament o involuntàriament; folmalment o temàticament- aquesta alienació, aquesta escissió. I és per això que podem parlar separadament, com hem fet, d'una banda, de la capacitat artística i de les obres d'uns poetes que en llur majoria, d'altra banda, no van saber o no van voler assumir les seves responsabilitats històriques. I, per la misma cosa, amb un estricte sentit de la dialèctica històrica de l'art, no solament és absurd de rebutjar-ne les troballes tècniques poètiques, sinó que fins i tot és impossible d'evitar que s'incorporin a les noves manifestacions poètiques realistes. "És indiscutible -diu Aragon- que la meva llengua no seria el que és si no hagués sorgit del superrealisme." I com Aragon, cap dels grans poetes que van passar del superrealisme a una poesia de tall realista no podrà mai negar l'influx renovador que aquell moviment va exercir sobre ells" (*ibid.*, pp. 210-211).

[203]. *Vid.* Castellet (1965a:158).

concretamente, con las consideraciones que sobre la "decadencia ideológica" postuló Lukács en sus *Problemas del realismo* (1955). No olvidemos que tras afirmar casi treinta años antes que "La existencia burguesa significa únicamente una negación de todo aquello que es hermoso, de todo aquello que parece digno de deseo, de todo aquello que ansía los instintos vitales. La existencia burguesa no posee valor alguno en sí misma" (Lukács, 1909:284), el teórico marxista hablaba en esas páginas de que nada nuevo se puede aprender de la literatura burguesa ya que "[...] sólo presenta de modo formalmente pretencioso lo que todo individuo corriente sabe ya sin ella de la vida" (Lukács, 1955:85). El comparatismo opositivo castelletiano entre las tendencias ideológicas y estéticas simbolista y realista tiene, pues, un precedente ilustre en Lukács: "el simbolismo -continúa el teórico- no constituye solución alguna de las contradicciones de este realismo, sino que representa más bien, por el contrario, la perpetuación de las mismas a un nivel artísticamente más bajo y más alejado de la comprensión de la realidad" (*ibid.*, p. 106).

Lukács atribuye al relativismo y a la incapacidad burguesas para captar lo esencial y lo accesorio (la realidad, en definitiva), la razón ideológica de que esa "literatura de la decadencia" no haya creado figuras verdaderamente duraderas y típicas, relativismo que ocasiona una larga serie de tendencias apologéticas de la literatura fomentada por la burguesía reaccionaria que se esfuerzan de modo "radical" y "vanguardista" en la liquidación del realismo. Estamos ante la consideración simbolista castelletiana de la validez de la experiencia poética más allá de la experiencia real. De la misma manera, las demás características que nuestro crítico atribuye a la tendencia simbolista han sido igualmente denunciadas por el teórico marxista. No en vano afirmaba que la crítica marxista de la decadencia ideológica concentró sus esfuerzos en mostrar el verdadero burguesismo "detrás de las frases, detrás de la superficie altisonante".

II.1.2. La ruptura con la tradición poética simbolista.

El intento de razonamiento histórico del realismo que había estado predicando

en los últimos años para las literaturas española y catalana le lleva a buscar sus antecedentes más significativos en las distintas culturas europeas. Es la manera de justificar su lucha y de intentar dotar las letras nacionales de una modernidad que sólo la correspondencia con las más avanzadas tendencias europeas puede corroborar. Es lo que lleva a Francesc Vallverdú a afirmar en su prólogo a esta obra que este libro, además de ser un ensayo sobre el realismo histórico, "Es, también, el primer intento serio de situar la problemática de la poesía catalana de nuestro siglo en el marco general europeo a fin de comprender mejor la evolución de la poesía contemporánea y las interacciones que ha comportado el proceso desmitificador del realismo. En definitiva, *Poesia, realisme, història* significa, pues, la presencia de una actitud crítica polémica que, con más o menos firmeza y profundidad, ha ido tomando cuerpo entre los jóvenes escritores catalanes y que, superando inevitables indecisiones, Castellet ha ayudado a propagar" (Vallverdú, 1965:10).[204]

Entre esos antecedentes, destaca los siguientes: el lenguaje llano y desenvuelto, el tono de la narración y el sentido intuitivamente histórico de algunos poemas de guerra de Apollinaire; la intención de Maiakovski de destrucción radical de la poesía anterior para ponerla al servicio de los conductores de la realidad presente: el Gobierno soviético y el Partido ("Maiakovski -afirma- practica una impregnació de la realitat fins a convertir-s'hi, més ben dit, fins a convertir-la en ell mateix. Es tracta, doncs, d'un estadi personal, genial, intransferible, del realisme, valuosíssim, no solament com a valor autònom, sinó també com a intent revolucionari total de la poesia, viscut de dins estant d'una revolució que també aspirava a la totalitat" (*ibid.*, p. 148)); la incorporación brechtiana de un lenguaje

---

[204]. En ese sentido, recordemos las siguientes palabras de Castellet con las que cierra el apartado dedicado a los precursores del realismo: "En tot cas, volíem significar aquí un fet fonamental per a la poesia catalana: la seva presència, en el moment en què s'introdueixen les primeres tendències realistes a europa, amb una figura important, la de Joan Salvat-Papasseit, en l'obra del qual trobem la tipificació d'un procés que, en cloure's els anys vint, començava a donar els fruits de què Salvat fou un precursor. Joan Oliver en serà el primer exponent, a partir de les primeries dels anys trenta" (*ibid.*, p. 183).

popular donde tienen cabida todas las palabras de uso vulgar y su lucha contra las corrientes "*populistes*" que propugnan una poesía para el pueblo a través de la exaltación de lo popular en sentido arcaico y folclórico ("Brecht revela el caràcter *ahistòric, estàtic i mancat de desenrotllament* d'aquesta concepció del poble i de la poesia popular" (*ibid.*, p. 157)); la necesidad de un público más amplio, de un lenguaje común y comprensible y de un compromiso social y político, manifestada por la revista anglosajona *New Verse*; la evolución de algunos poetas franceses que, como Aragon y Éluard han aprendido en la escuela de la guerra el valor de la palabra *realismo* y, por consiguiente, no van a demostrar tanto su preocupación por la verdad como por lo real; la concepción de Quasimodo (poeta que, según el crítico, evoluciona desde la actitud simbolista -cuya compleja manifestación nacional italiana es el *ermetismo*- hasta una tendencia realista) de que el poeta no debe renunciar a su presencia en un lugar y tiempo determinados políticamente; la revalorización machadiana del contenido y del lenguaje coloquial; y, por último, el antiformalismo y la actitud progresista de Joan Salvat-Papasseit.

A continuación, en la tercera parte del libro, significativamente titulada "Cap a un realisme històric", expone Castellet los parámetros del *realismo històrico* que ha intentado definir a lo largo de los últimos años. Como dijimos, constituye la exposición más rigurosa y sistemática de los mismos, por lo que su tratamiento merece distintos epígrafes autónomos que justifiquen los propósitos y objetivos con que abríamos el presente capítulo.

II.2. CUESTION DE NOMBRES: LOS MATICES DE UNA COMPLEJIDAD TERMINOLÓGICA.

Nuestros primeros planteamientos para la delimitación de estos parámetros deben pasar, qué duda cabe, por la consideración de las diferentes denominaciones que se han utilizado para nombrar la tendencia poética que intentamos, junto a Castellet, definir: poesía "social", o "crítica", o "comprometida", o "existencial", o

"inconformista", o "política", o "civil", o "real", o del "realismo crítico", o del "realismo socialista", o del "realismo histórico", o "social-realista", etc., forman parte de la compleja red designativa de diversas actitudes poéticas que tienen, en realidad, mucho de común, tanto desde el punto de vista de la motivación u objetivos como desde el más propiamente estético o formal. Sólo así podremos vislumbrar con claridad los matices particulares de los postulados teóricos de nuestro crítico.

Debemos tener en cuenta de antemano que las principales ideas que llevan a Castellet a defender esta opción poética proceden, como hemos señalado, de la asunción del pensamiento lukacsiano y de sus postulados del *realismo crítico*. Aunque en los próximos apartados tendremos ocasión de ver el alcance real de las huellas lukacsianas en la teoría y crítica del antólogo catalán, adelantamos ahora que éste fragua su concepto de *realismo histórico* sobre las mismas bases teóricas de aquél.

Ya en 1956, en un ensayo titulado "El problema de la perspectiva", recogido posteriormente en *Problemas del realismo* (1955) y en *Sociología de la literatura* (1961), el teórico húngaro distinguía entre dos tipos de realismo, el "crítico" y el "socialista" y afirmaba que la diferencia entre ambos radicaba en la cuestión de la perspectiva, es decir, en el punto de vista aplicado a las cosas, al tiempo que él mismo se ubicaba en el primero como auténtico historiador del naciente socialismo. Haciéndose eco Castellet de la importancia de dicho problema de la perspectiva que, según Lukács, no sólo era un problema aislado de la literatura sino que afectaba a la totalidad de nuestra manera de configuración, acuña el concepto de *realismo histórico*, término éste en cuya conformación -entendemos- están omnipresentes las consignas del materialismo histórico y de su defensa de la radical historicidad de la obra literaria.

Aunque ya apuntamos la ambigüedad con que nuestro crítico trataba el término "histórico" (fundamental, por otra parte, para la concepción realista del

crítico)[205] debido al variado uso que hace del mismo ("interpretación histórica", "realismo de dimensión histórica", "impulso histórico realista", etc.), creemos que sus connotaciones más precisas parten precisamente de las teorías del materialismo histórico. La distinción que hace, igual que Lukács, entre dos tipos de realismo en unas declaraciones a propósito de su *Poesia catalana del segle XX* nos ayudan a acotar el término: "sempre he pensat que aquesta no és una antologia del realisme socialista, sinó una selecció del realisme històric. Estava desproveïda del dogmatisme del real socialisme i intentava ser més aviat una interpretació dels fenòmens històrics [...]" (en Guillamon, 1986:3). He aquí la clave: interpretación de los fenómenos en su continuo acontecer y evolución, o sea, dinamicidad, atendiendo a los factores de todo tipo que los condicionan (económicos y socio-políticos, fundamentalmente); ya lo afirmaba Joan Fuster cuando sostenía que "El término "histórico" designa, aquí, el complejo entero de factores que constituyen la dinámica de la sociedad: políticos, sociales, económicos. "Sociales": esto es, de clase. La literatura, la poesía, "refleja" esa trama de antagonismos, tensiones y ambigüedades, y a su vez "depende" de ella" (Fuster, 1964:28). Es decir, su concepción de lo histórico está íntimamente relacionada con la expuesta por Marx y Engels en su conocida propuesta de la ciencia de la historia, el materialismo histórico, el cual, aplicado a cuestiones artísticas, considera -como sabemos- la formación y desarrollo de la literatura como una parte del proceso histórico conjunto de la sociedad.

A pesar de esa diferenciación entre "realismo socialista" y "realismo histórico" y posterior defensa del segundo, su actitud en los Coloquios Internacionales sobre "Realismo y realidad en la literatura contemporánea" que se celebran en Madrid, entre el 14 y el 20 de octubre de 1963, parece estar cerca de los postulados del "realismo socialista", según una nota de *Insula* sobre dichos coloquios en la que podemos leer que "Pronto se dibujaron dos tendencias en los escritores que intervinieron: la de aquellos partidarios del realismo social, aunque

---

[205]. No olvidemos que en sus dos antologías anteriores hablaba de intentos realistas "incompletos" para referirse a los que "[...] prescindían, ignoraban o menospreciaban la dimensión histórica, el encuadre social, histórico del hombre [...]" (Castellet, 1960a:78).

con matices que van del realismo socialista (Castellet, Celaya, García Hortelano, López Salinas, José María de Quinto, Sastre, López Pacheco), al realismo continuador, actualizador de la línea realista española que arranca de Cervantes y pasa por Galdós (Torrente Ballester), y los defensores de una literatura no *engagée*, no comprometida con la sociedad en cuanto situación histórica necesitada del apoyo del escritor" (*Insula*, 1963:2). A propósito, debemos decir también que en la ponencia -inédita- que presenta a dichos coloquios, titulada "Cuatro notas para un coloquio sobre el realismo", distingue entre la actitud realista de los de su generación (la que intenta promocionar en su antología) y la de la anterior. Refiriéndose a la primera generación de postguerra habla de un realismo "ético", provocado en gran medida por las revueltas políticas, mientras que en su alusión a los de su generación ("[...] ante la cual olvidaremos las viejas querellas entre forma y contenido y tendremos a mano una poesía de dimensión cultural que nos ayudará a comprender mejor la vida y que nos otorgará conciencia de nuestro mundo, gracias a la inmersión en la esfera de lo cotidiano, a través de sus contradicciones, de su ambigüedad, de cierto distanciamiento, que conoceremos mediante la seriedad, la ironía, la llamada a la razón" (1963d)) se refiere a un realismo "narrativo" que equivale al "histórico" que intentamos definir.

Debemos señalar, antes de continuar, que nos reafirmamos en nuestra creencia de que fue Castellet solo el primero en acuñar el concepto de *realismo histórico*, y no la pareja crítica Castellet-Molas, como afirman algunos estudiosos, como Jaume Medina (1988), Helena Alonso (1995) o J.Ll. Marfany, quien sostiene con convicción que "L'etiqueta, de fet, ja havia estat usada per primera vegada en un llibre escrit en col·laboració per Castellet i Molas i aparegut en 1963: l'antologia *Poesia catalana del segle XX*" (Marfany, 1988:250). Confirman nuestra idea unas palabras del crítico en *Veinte años de poesía española* en cuyo último apartado, significativamente titulado "Hacia un realismo histórico", podemos leer que la inquietud de comprensión de la guerra civil "les [los jóvenes poetas del medio siglo] lleva también, en consecuencia lógica, a un realismo que se quiere histórico y que alcanza o no ese calificativo según su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, según su voluntad de transformación de la misma. En todo caso, se

diría que la poesía que escriben hoy muchos de esos jóvenes poetas es el preludio de lo que podría ser un *realismo histórico*, que se refiera no sólo a un pasado más o menos próximo y a un presente que se ofrece ambiguo por la misma fuerza de las circunstancias, sino que también se proyectara sobre un futuro que hoy no se vislumbra con claridad aún" (1960a:103-104).[206] Además, en ese mismo texto ya formulaba expresamente las siete características con las que definía el mismo. Está claro, por tanto, que no se refería a otra cosa. Lo que sí es cierto es que en la antología de Castellet-Molas se formula por primera vez ese término para la poesía en lengua catalana y que Molas ya llevaba varios años trabajando en favor de esa literatura que luego se conocería con ese nombre.

Observamos en esta afirmación, además, otros dos matices que nos ayudan a conformar el concepto: "interpretación de la realidad" y "voluntad de transformación de la misma", y que nos ponen en contacto con otro de los términos utilizados en alguna ocasión por el crítico, "realismo social", denominación que va desechando paulatinamente, incluso desde sus primeros trabajos en este terreno.

En efecto, aunque en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* intentaba recuperar para su causa a algunos de los poetas incluidos en la *Antología Consultada* de Ribes por su tendencia o concepción "social" de la poesía, en muchos aspectos semejante a la "realista", en esas mismas páginas se pronunciaba sobre esta denominación, a propósito de la poesía practicada por sus jóvenes amigos poetas, en los siguientes términos: "este término ["social"] es ambiguo y equívoco. Si con ello quiere decirse que tienden a escribir una poesía de exaltación revolucionaria, dicha afirmación no es siempre cierta. Y lo mismo sucede si con ello se quiere significar que, en el momento presente, existe la posibilidad de una amplia y eficaz función social de la poesía. Sin embargo, en un sentido sí es válida la utilización del adjetivo *social*, referido a los poetas de la nueva generación, ya que tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias y tipificadas que hasta hace pocos años eran materia propia de la novela y el teatro. No nos extraña entonces esa cierta "razón narrativa" a la que se refería Celaya y que los poetas más

---

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

jóvenes hacen también suya" (1960a:102-103).

Sin embargo, a pesar del expreso rechazo del término, en alguna ocasión lo recupera decididamente para su causa, por lo que incurre en graves contradicciones terminológicas. Son significativas al respecto sus respuestas a la entrevista que sobre "La poesia social" hace *Serra d'Or* en marzo de 1962. En ellas expone, de manera expresa, como características de la poesía "social" las mismas características que atribuía a la poesía del *realismo histórico* en sus antologías y en *Poesia, realisme, història*, a excepción del protagonista y del destinatario del poema, sobre los que no se pronuncia.

Joan Lluís Marfany quiere ver en el rechazo que hacen Castellet y Molas en su antología de lo que entienden por "poesía social" y de otros aspectos con los que se suele caracterizar popularmente a la poesía conocida como "realista", la invención del *realismo histórico*: "en la insistència -afirma- en l'afirmació que parlar només de poesia social i definir-la estrictament com a poesia política d'esquerra era restringir abusivament el fenomen molt més ampli i profond del realisme històric, hi havia, no tant l'observació d'una realitat objectiva com l'intent d'eixamplar i estendre un corrent nascut en unes condicions i uns ambients molt limitats -el moviment universitari- i d'aplegar i articular diverses iniciatives disperses en un autèntic moviment unitari. Exagerant una mica, podríem dir que Castellet i Molas van inventar el realisme històric" (Marfany, 1988:251). Si bien es cierto, en efecto, que Castellet, partiendo de la base de que es él el autor de la acuñación del término, pretende promocionar generacionalmente a los jóvenes poetas del medio siglo que compartían su contexto universitario a través de una serie de características comunes que conforman lo que viene llamando el *realismo histórico*, debemos señalar que no inventa dichas características para lograr una cohesión grupal, sino que se sirve *a grosso modo* de las que -como veremos- le brinda el *realismo crítico* lukacsiano. En líneas generales podemos afirmar que el *realismo histórico* no es sino la denominación particular castelletiana (con una notable acentuación del tiempo presente y de la dinamicidad de la historia) del *realismo crítico* teorizado, fundamentalmente, por el marxista húngaro, a pesar de la diferenciación que hiciera entre ambos en 1963, en un artículo titulado "Veinte años de novela española (1942-

1962)" (1963b). Santos Sanz Villanueva, que ha resumido bien la postura del crítico en dicho trabajo, señala que en él Castellet reconoció dos generaciones: una del "realismo crítico" y otra, siguiente, del "realismo histórico", y que usa la misma terminología que la crítica soviética "[...] para los escritores que en el siglo XIX testimoniaban la realidad social de su época -"realismo crítico"- frente al nuevo "realismo socialista" post-revolucionario" (Sanz Villanueva, 1980:74). La cuestión terminológica se va complicando. Pero sigamos.

Años después, en una mesa redonda y ante la pregunta de si se puede distinguir entre "poesía social" y "realismo crítico", Castellet afirma que "El realismo crítico ha existido siempre; la literatura social es un movimiento[207] concreto y determinado que surge de una generación, la nuestra, y que tiene su origen extraliterario en el fracasado congreso de escritores del año 1956: movimiento también relacionado con la politización de la Universidad a partir de febrero del 56; en este momento comienza la literatura social, movimiento de vida corta y efímera" (en *Camp de l'Arpa*, 1972:14).

De las conclusiones que podemos extraer de esas palabras de Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* sobre el término "social", al que atribuye la intencionalidad de "exaltación revolucionaria", y de la lectura, correcta, que hace Marfany de la antologías de Castellet-Molas, según la cual los autores insisten en definir la "poesía social" como "poesía política d'esquerra", destacamos la identificación que sostiene nuestro crítico entre "poesía social" y "poesía política". En efecto, en la antología podemos leer que "*La pell de Brau* [de S. Espriu] no és, en tot cas, "poesia social", ni poesia de classe, sinó que, com diu Fuster, respon "a un imperatiu de "compromís" literari amb els problemes -o uns problemes- de la nostra vida col·lectiva". Des d'aquest punt de vista, doncs, *La pell de brau*, com el *Llibre de Sinera*, més tard, són dos exemples de poesia *civil*. Més poesia *civil* que *política*, ja que predomina una preocupació moral d'evidents arrels idealistes, però d'un gran valor cívic" (1965a:187).

---

[207]. Leopoldo de Luis, en las notas a la segunda edición (1968) de su obra anteriormente citada, estima un error atribuirle calidad de *movimiento* o *escuela* a la poesía de tema social ya que sostiene que nunca ha sido una simple moda.

En realidad, nuestro crítico -y Molas- no resulta atinado ya que, aunque hay similitudes evidentes que no podemos negar, en la caracterización más difundida de ambos términos existe, sin duda alguna, un importante matiz diferenciador. J.M. González, en su intento de matización de las premisas de Leopoldo de Luis,[208] lo ha resumido bien en *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*: "la poesía social coincide con la política en el contexto histórico, realista y narrativo; se aleja en que su compromiso es con la verdad, y el de la poesía política con el partido, además de proponer soluciones concretas. Generalmente los poetas sociales no se conforman con la denuncia" (González, 1982:51).[209] La clave de la identificación castelletiana parece radicar, pues, en el carácter dogmático que atribuye a la "poesía social", el mismo que atribuía al *realismo socialista*, del que pretendía alejarse. Recordemos, en ese sentido, aquellas palabras en torno a *Poesia catalana del segle XX*, en las que sostenía que siempre había estado convencido de que no era una antología del realismo socialista, sino una selección del realismo histórico, ya que "Estaba desprovista del dogmatismo del real socialismo e intentaba ser más bien una interpretación de los fenómenos históricos" (en Guillamon, 1986:3). En base a lo dicho, observamos también una cierta identificación entre los postulados de la "poesía social" española y catalana y los del *realismo socialista* marxista.

Además, Castellet vincula siempre la "poesía social" con la izquierda ideológica, falsificación que desmiente Leopoldo de Luis: "La poesía social [...] es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria,

---

[208]. Leopoldo de Luis afirmaba en 1965 en el prólogo a su antología de la poesía social que "La poesía social coincide con la poesía política en aquellos aspectos de realismo, historicidad y narratividad [...], y además en su carácter comprometido. [...] Si es obvio que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico: un *aquí* y un *ahora*, y se objetiva narrativamente -notas compartidas con la poesía política- deben añadirse el carácter testimonial y la intención denunciadora" (Luis, 1965:11).

[209]. También Gabriel Celaya señala la distinción entre ambos términos. *Vid. Kantil (Revista de Literatura)* (1979).

porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales. Transformación de uno y otro signo, de aquí que debamos distinguirla de la puramente política" (Luis, 1965:13), de donde extraemos que Leopoldo de Luis, coincidiendo con la ideología al uso, invierte los términos y lo que vincula con el izquierdismo es la poesía "política". Más abajo reincide en la posibilidad de hacer poesía social desde ideologías diferentes, "pero -concreta- sólo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana sin distinción alguna y que reconocen la igualdad y la libertad como principios" (*ibid.*, p. 15), por lo que niega el nombre de "poesía social" a la que se escribiera desde una ideología fascista.

Sin embargo, en su referencia al "compromiso" literario, tanto en narrativa como en lírica, sí reconoce el crítico la posibilidad de una ideología de derechas. En su artículo "Algunes consideracions sobre els "Homenots" de Josep Pla", publicado en el primer número de *Nous Horitzons* a principios de 1962, bajo el pseudónimo de Martí Casanovas (debido al marcado izquierdismo ideológico de dicha publicación), asegura que "Pla és un escriptor *engagé*. No sé per quins set sous en la literatura d'avui s'estén només per compromesa, políticament, la literatura d'esquerres. Hi ha -abundantíssima- una literatura *engagée* de detres: potser, la major part de la literatura que s'escriu" (1962a:31). Casi dos décadas después el mismo Castellet reflexiona acerca de la existencia de poesía comprometida en el sector nacionalista, tesis principal del libro que Natalia Calamai dedica a *El compromiso de la poesía en la Guerra Civil Española* (1979), en cuyo prólogo reconoce que "[...] desde un cierto maniqueísmo de izquierdas, hemos olvidado -y querido olvidar- las razones del contrario. No quiero decir las más bajas y bastardas -es decir las tiránicas u opresoras- sino aquellas, ligadas a la religión o a una cierta concepción tradicional del mundo, que no merecían ser combatidas a tiros, sino en democrática situación dialéctica" (1979a).

Antes de continuar, quisiéramos hacer otra precisión en torno al término "social". Contrariamente a la confusión que por entonces se había producido en algunas ocasiones entre poesía o literatura "social" y "populista", Castellet es tajante al respecto y señala, sirviéndose de una cita de Brecht, "[...] que no es tracta de fer

populisme, sinó de quelcom de molt diferent" (en *Serra d'Or*, 1962a:36).[210]

Volvamos ahora a la diferenciación castelletiana entre poesía *política* y *civil* que antes hemos mencionado. Si tenemos en cuenta la oposición de Leopoldo de Luis (cuyas manifestaciones en torno a toda esta complejidad denominativa nos merecen toda confianza) entre poesía "social" y "civil" (según la cual "en tanto que la segunda va a cantar, con tono más heroico que emocionado, la primera va a fundirse con la situación real de las gentes de su tiempo, o sea, va a *comprometerse* con ellas" (*ibid.*, p. 11)) y la identificación castelletiana entre poesía "social" y "política", nos damos cuenta de que la caracterización de la poesía *civil* que define en sus palabras anteriormente citadas está llena de ambigüedad, ya que mientras que por una parte destaca su "preocupación moral d'evidents arrels idealistes", por otro lado asegura -en boca de Fuster- que responde "a un imperatiu de "compromís" literari amb els problemes -o uns problemes- de la nostra vida colectiva".

Al hilo de las consideraciones expuestas en este apartado, no podemos sino concluir afirmando, con Carme Riera (1988), que el uso por parte de un mismo autor de diversos términos para la alusión a un mismo fenómeno (la poesía cuya misión principal es dar testimonio del tiempo en que fue escrita y actuar sobre él), es el caso de Castellet, demuestra que, en líneas generales, carecen de precisión o que los toman como sinónimos, a pesar de las matizaciones que hemos venido

---

[210]. Insertamos la cita de Brecht que reproduce Castellet para poder ver el concepto que tiene el crítico del término "popular": "La història de les nombroses falsificacions a les quals ha estat sotmès el concepte de *poble* és llarga i complicada i és una història de lluita de classes. No volem descriure-la aquí, sinó simplement recordar el fet de la falsificació quam diem que tenim necessitat d'un art *popular*, entenent per tal un art per a les masses treballadores, per als mots oprimits pels pocs (...), per a les masses dels qui produeixen i que per tant de temps han estat *objecte* de la política i que ara han de passar a ser *subjecte* d'aquesta. Volem recordar que a aquest poble se li ha impedit, durant molt temps, per potents institucions, desenvolupar-se plenament, se l'ha emmanillat amb pactes obtinguts a través de l'astúcia i de la violència i que el terme *popular* ha quedat fixat en un concepte ahistòric, estàtic i privat de desenvolupament. No podem compartir aquesta particular versió del concepte de *popular*: hem, al contrari, de combatre'l" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 36).

exponiendo.[211] En cualquier caso, el análisis de los rasgos que nuestro crítico atribuye a dicho fenómeno nos dará, mejor que nada, las claves de lo que entiende como tal y permitirá a cada lector ubicarlo, según su criterio particular, de una u otra forma dentro de las dóciles barreras de esa tendencia literaria.

II.3. LAS COORDENADAS TEMPORALES DEL FENOMENO REALISTA.

Conscientes plenamente de la falta de precisión de estos términos, vamos a intentar dibujar la ubicación temporal del fenómeno.

Aunque partimos de la base de que, como en alguna ocasión ha afirmado Castellet, "Fijar una fecha precisa para abrir o cerrar un período de la historia de la literatura es casi siempre una arbitrariedad" (1963a:183), creemos que es necesario para una mayor precisión descriptiva y analítica, tanto más si el crítico se ha manifestado al respecto.

Son varios los estudiosos que han intentado poner fechas y límites al predominio de la tendencia poética realista en España; algunos se han conformado solamente con señalar sus años de máximo explendor, pero los más han procurado alejarse en el tiempo para intentar presentar sus antecedentes, a veces aún muy remotos. Así, J.M. González (1982), parafraseando a Emilio Alarcos, señala "el verdadero inicio de la poesía social española" en *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso. Casi todos los estudiosos coinciden en señalar ese hito como punto fundamental para el inicio de la tendencia. Incluso el mismo Castellet lo afirma en multitud de ocasiones, como en el prólogo a *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, donde sostiene que su publicación "vino a romper el maleficio que, desde el fin de la guerra civil había pesado sobre los poetas que vivían y escribían en España y que parecía impedirles el acceso a la más inmediata, directa y aún brutal realidad

---

[211]. También Lázaro Carreter (1976) habla del carácter equívoco de estos términos.

española" (1960a:68) y "a volver a construir el edificio de la poesía realista".

Hay quienes se remontan aún más en el tiempo, como Leopoldo de Luis, quien, en su citada antología de la poesía social, señala como precursores importantes parte de la poesía provenzal y la poesía del siblo XVIII (Moratín, Jovellanos, Quintana), a los que sucederían los románticos Espronceda y Núñez de Arce ya que "la poesía romántica ahonda como ninguna en el dolor y en la tristeza" (Luis, 1965:19); posteriormente, encuentra antecedentes en Unamuno, A. Machado y L. Felipe: "el "piensa el sentimiento, siente el pensamiento", de Unamuno, y el "quien no habla a un hombre no habla a nadie, quien no habla al hombre no habla a nadie", de Machado, son dos postulados esenciales para la concepción de la nueva poesía social" (*ibid.*, p. 23); y sigue encontrando huellas en algunos poetas de la Generación del 27 (Alberti, Aleixandre y García Lorca, fundamentalmente) hasta desembocar en un poeta clave: "si la poesía social española tuviera que ser reducida a un solo hombre, por su autenticidad sin vuelta de hoja tendríamos que limitarnos a escribir: Miguel Hernández" (*ibid.*, p. 32).

Si bien, pues, casi todos coinciden en señalar como antecedentes claros a Miguel Hernández[212] y a *Hijos de la ira*, igualmente la gran mayoría considera 1958 como el año en que la poesía social alcanza la madurez. Igual opina Castellet quien, sin embargo, a pesar de su reconocimiento de esos antecedentes, afirma con rotundidad (en *Camp de l'Arpa*, 1972) que el movimiento conocido como "poesía social" y su teorización tienen su origen en los años 1955 ó 1956, en el fracasado congreso de escritores del año 56 y en el comienzo de la politización universitaria a partir de febrero de ese mismo año.

Con respecto al momento de irrupción del realismo en la poesía en lengua catalana también se manifiesta el crítico, señalando 1959 como el momento de cierre de la tendencia simbolista y de comienzo de la nueva tendencia realista: "En 1959 -dice-, la muerte de Carles Riba cerró, en muchos sentidos, toda una etapa de la

---

[212]. Gabriel Celaya escribe en *Poesía y verdad* que "M. Hernández es un poeta-puente: El poeta-puente entre los españoles del veintisiete -Lorca, Alberti, Aleixandre, etc.- y los poetas españoles de la postguerra: El poeta-puente entre lo que Castellet ha llamado "el simbolismo" y "el realismo"" (Celaya, 1959b:159).

poesía catalana. [...] precisamente por los alrededores de 1959, veinte años después de acabada la guerra, toda una serie de factores históricos, sociales y culturales llevaron a la sociedad y, por extensión, a la literatura catalanas hacia nuevos caminos [...]" (1963a:183).

Fijémonos ahora en la fecha límite que señala el fin del predominio del fenómeno realista. Aunque en alguna ocasión ha señalado el año 1962 como el del fin de dicho predominio, momento suscrito por la mayor parte de la crítica, la fecha en la que se ha reafirmado con más rotundidad es 1963, a raíz de los coloquios sobre realismo celebrados en Madrid a los que ya hemos hecho referencia. En un libro de memorias aparecido en 1988 con el título de *Los escenarios de la memoria*, el crítico afirma que "No sé si todos los implicados estarán o no de acuerdo en situar la crisis del realismo en torno a aquel seminario, pues también podría decirse que nació muerto o que lo matamos quienes lo habíamos preconizado, hipótesis válidas ambas pero que, a mi entender, no reflejan la realidad" (1988e:215). Y más abajo reincide en que "aquel coloquio [...] firmaría la defunción del realismo".

Aunque nunca se manifiesta sobre la fecha de defunción del realismo en la literatura catalana, sus declaraciones acerca de dichos coloquios nos hacen pensar en el mismo año, 1963, dado el carácter internacional de los mismos, con el tratamiento pluricultural que eso conlleva. No obstante, la mayoría de la crítica prolonga el movimiento en Cataluña hasta casi finales de la década de los sesenta, lo que en cierto sentido es lógico si tenemos en cuenta que, de manera casi generalizada, cronológicamente y en materia literaria, el ámbito catalán siempre ha ido algo más retrasado que el español.

Conocidas sus afirmaciones sobre la cuestión temporal, intentemos delimitar el período en que dedica su trabajo a la defensa del fenómeno realista, o, dicho con otras palabras, los años en que su producción va encaminada a la teorización de dicho fenómeno. También sobre su ubicación temporal en este sentido se ha manifestado el crítico barcelonés: "La fiebre del realismo fue de corta duración -en mi caso desde 1958 hasta 1963, después de aquel coloquio precisamente-, [...]" (1988e:205-206).

Si bien es cierto que su producción en este terreno empieza en torno a 1958,

no estamos de acuerdo en que el último trimestre de 1963 sea el momento en que la abandona. No podemos olvidar que dos años después aparecen importantísimos trabajos en este sentido: la versión ampliada de su antología, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, y el libro que supone su teorización más sistemática del "realismo histórico", *Poesia, realisme, història*. Además, como sostiene A. Broch, "No és, però, fins al 1968 que es detecten a nivell de publicació uns nous referents teòrics i estètics que anuncien un nou canvi i una nova proposta metodològica" (1993:157).

II.4. LA EFECTIVIDAD COMUNICATIVA: EN TORNO A LA FINALIDAD U OBJETIVOS DE LA POESIA.

Una de las claves del rechazo de nuestro crítico hacia el movimiento simbolista se cifra en su desacuerdo con la finalidad primera de la poesía para dicho movimiento, que no es sino la ausencia misma de finalidad alguna. Por el contrario, la poesía del *realismo histórico* tiene para él unos objetivos muy claros que intenta definir en *Poesia, realisme, història*. Allí podemos leer que "L'objecte de la poesia ja no és el de la bellesa per la bellesa mateixa, l'art per l'art, que, comptat i debatut, significava la inexistència d'un fi; la poesia s'incorpora ara a les veus que, amb nova consciència de les oportunitats de l'home, tracten del seu present i de l'esdevenidor, en funció del sentit històric del treball humà i de les seves alienacions, de les contradiccions de la societat, de les complexes motivacions sòcio-psicològiques de les relacions interhumanes, dels projectes de vida individuals i comunitaris, etc." (1965a:205-206).

Para intentar influir en la sociedad y conseguir ese enriquecimiento del hombre y su liberación de las alienaciones que le oprimen, los escritores tienen que ganarse al público, recuperarlo para la poesía después de la pérdida que causaron las vanguardias. La única forma de conseguirlo es propugnando una estética que respondiera a las exigencias del hombre de la calle, que la creación lírica esté

dispuesta a ceder terreno en el ámbito del ideal estético en aras del adoctrinamiento. Esta función de la literatura determina su contenido y presupone el partidismo del escritor: la característica fundamental de la generación es -afirma Castellet siguiendo los postulados sartrianos según los cuales "La literatura es por esencia toma de posición" (Sartre, 1948:234)- la voluntad de usar la literatura como arma política ("La literatura es un arma cargada de futuro", escribe Celaya), la militancia en favor de la libertad de la persona; marcado carácter político que acelera -como se sabe- la defunción del fenómeno realista.

Por consiguiente, lejos ya de aquellas primeras posiciones contra la esencialidad comunicativa de la poesía, Castellet aboga por una poesía cuyo lenguaje reivindique "la funció comunicativa d'un significat immediat, funció primera i principal de la paraula" (1963a:197-198). En ese sentido, hace del lenguaje el principal baluarte de la poesía de actitud realista e incide en la necesidad de que la palabra recupere esa función comunicativa primera que acabamos de señalar. Es muy explícito al respecto: "La poesia simbolista rebutja radicalment tota poesia que reveli al lector el món objectiu de la realitat, [...]. El poeta de tradició simbolista busca constantment llenguatges nous amb els quals pot fer de la poesia una innovació verbal incessant, on el que importa no és pas de comunicar una experiència o de transmetre una realitat, sinó de sorprendre, d'esbalair i -en definitiva, i aquest ha estat el fi del simbolisme -d'*épater le bourgeois*" (1965a:196). Sin embargo -continúa-, "El nou llenguatge poètic del realisme no pretendrà *épater* ningú" (*ibid.*).

Castellet hace del objeto primitivo del lenguaje (la comunicación), la finalidad primera de la poesía (la transmisión de realidades). Ya en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* se manifestaba en términos similares cuando sostenía que "[...] el lenguaje del poeta de actitud realista tiende, inexcusablemente, a restituir a la palabra la función comunicativa de un significado inmediato y real" (1960a:35).[213]

---

[213]. También en *Poesia catalana del segle XX*, su otra gran obra del *realismo histórico*, se manifiesta en varias ocasiones en este sentido. Afirma, por ejemplo, que "Si hem triat el nom de Joan Vinyoli com a símbol dels més joves, és perquè es tracta d'un cas límit de "voluntat de permanència" [en la tradición simbolista]

En los últimos años de esta segunda etapa sigue incidiendo decididamente, y es así como, coincidiendo con Gabriel Ferrater afirma que "si "realisme" en poesia vol dir alguna cosa és, precisament, que el poema *ha de dir coses*, i en la mida del possible coses intel·ligibles i intel·ligents, de tal manera que es pugui fer sobre els poemes una crítica de contingut, com en un llibre d'assaig -i aquest és el pressupòsit primer per a l'existència d'un poema. Simultàniament, és clar, s'haurà de poder fer la crítica estilistica, formal, comparatista, històrico-literària, etc." (1966:10).

Retomamos aquí la, por aquellos años, ya pasada polémica entre la concepción de la poesía como comunicación o como conocimiento, porque nos va a servir para definir la evolución castelletiana en torno a su concepción de la literatura. Veíamos en su momento el rechazo de la consideración de la poesía o, en general, de la literatura como comunicación y la ausencia de propuestas alternativas por parte del crítico y de sus poetas amigos. Si en estos momentos, a la altura de 1965, tuviese que tomar posiciones en dicha polémica, su actitud sería decididamente ecléctica, síntoma notable del cambio de orientación crítica que a partir de entonces experimenta.

Hablamos de eclecticismo porque aúna ambas concepciones poéticas. Al mismo tiempo que defiende, como acabamos de ver, la función comunicativa, busca una poesía que tienda a "*la coneixença i l'experiència artística d'una realitat objectiva independent de nosaltres*" (1965a:188). Más explícito aún en 1962, cuando afirma que "El realisme és, també, un mètode de coneixement" (1962b:22).

Comunicación y conocimiento, pues, como los dos pilares "teóricos" sobre los que reposa el complejo tinglado del *realismo histórico* con el que el crítico pretende sanear la práctica poética de los dos contextos culturales e históricos en los que trabaja: el español y el catalán.

---

traduïda en muda presència i reflectint, en la seva concepció de la poesia, la impossibilitat més extrema de comunicació, la torre de vori del poeta incapaç, per les circumstàncies, de trobar una expressió de la seva impotència que no sigui la d'un cert hermetisme i d'una certa evasió de la realitat" (1963a:139).

II.5. EL *REALISMO HISTORICO* A GRANDES TRAZOS.

"Tota obra literària autèntica és l'expressió del seu temps. El seu contingut i, per tant, la seva forma vénen determinats, juntament i inseparablement, pel gustos i les tendències de l'època. I com més important és el gran creador [...], més evidents és la dependència que subordina el caràcter de la seva obra al caràcter del seu temps" (1965a:190). En estas palabras se cifra toda la teoría literaria de J.M. Castellet. La literatura, pues, como "expressió del seu temps", de la realidad, tesis fundamental de la dialéctica materialista; "reflejo" lo llamaba Lukács, verbo éste que no parece muy del agrado del crítico catalán a juzgar por su escasez de uso. Sin embargo, la concepción literaria de ambos era básicamente la misma.[214]

Una diferencia viene a colación, empero, en estos momentos: mientras que el húngaro desprecia los términos "narrar" y "describir" y los define como métodos de exposición fundamentales de dos períodos del capitalismo,[215] aquellos en los que "convivir" y "observar" constituyen, respectivamente, comportamientos socialmente necesarios de los escritores, para el catalán ambos métodos suponen dos de las claves más importantes de la actitud realista. Obsérvese cómo, a propósito de Pla, afirma que su importancia "[...] prové encara, o en conseqüència, del mateix que fa gran l'obra d'alguns dels millors escriptors del segle XIX, com Balzac, és a dir, de llur capacitat de retratar, de descriure, d'objectivar la realitat, narrant-la amb les

---

[214]. Si bien en *Poesia, realisme, història* reproduce bastantes ideas de Lukács, hasta dos años már tarde, en el "Pròleg a l'edició catalana" de *Goethe i el seu temps*, no trata con cierto detenimiento la obra del teórico húngaro.

[215]. En *Problemas del realismo* Lukács afirma que "La narración articula, la descripción nivela. [...] La descripción rebaja los individuos al nivel de los objetos inanimados. Con esto se pierde el fundamento de la composición épica. [...] Así pues, la descripción no da verdadera poesía alguna de las cosas, pero transforma en cambio a los individuos en estados, en elementos de naturaleza muerta. [...] El método descriptivo es inhumano. [...] El método de la observación y la descripción se origina con el propósito de hacer a la literatura científica, de convertirla en una ciencia natural aplicada, en una sociología" (Lukács, 1955:187-200).

seves contradiccions, amb els més petits detalls, de tal manera que, més enllà de la interpretació de l'autor, la realitat sura per sobre de les seves qualificacions majoratives o pejoratives, segons el cas, per tal de presentar-se al lector intel·ligent com un tot coherent d'on pot treure el suc intel·lectual més profitós, qualsevol que siguim les seves idées polítiques o filosòfiques" (1962a:31). En *Poesia, realisme, història* es muy explícito al respecto: "El poeta realista té, ara, cosas a dir: [...] Y per a això empra de nou, i ben sovint, les formes narrativa i descriptiva. Res no s'oposa més a la concepció simbolista de la poesia: aquesta "evita de reconèixer amb versos descriptius i narratius el món de les coses (fins i tot l'íntim) en la seva existència objectiva, perquè això amenaçaria el predomini de l'estil. I les restes del món objectiu normal que recull no tenen altra funció que engegar la fantasia transformadora". Contràriament, la nova poesia realista tendeix naturalment a la descripció del món exterior i a la narració d'esdeveniments vistos i d'experiències viscudes pel poeta" (1965a:198).

A la hora de teorizar acerca del realismo ("el realismo -afirma- es la expresión de una voluntad de comprensión histórica de los hechos y de una interpretación objetiva de las fechas con tal de superarlos en la transformación incesante de la sociedad" (en *Serra d'Or*, 1962b:22)), el crítico acude primeramente a las dos categorías básicas lukácsianas: la de "tipicidad" y la de "totalidad", expuestas ya en aquella famosa obra titulada *Historia y conciencia de clase* (1923). No en vano, bajo el título de "Tipicitat i aspiració a la totalitat", dedica todo un apartado a ellas en *Poesia, realisme història*, donde intenta "[...] subratllar la importància d'aquesta categoria [totalidad], unida a la de tipicitat, ja que és una de les característiques del que anomenem actitud realista" (1965a:193).

En efecto, una de las características más notorias del realismo que opone el crítico al simbolismo es esa concepción de la poesía como totalidad que innova la literatura del siglo XX y la llena de personalidad, mientras que los simbolistas y vanguardistas sólo tomaban nota de algunos aspectos marginales o parciales de la realidad. Para el crítico, como para Lukács, la configuración total de la realidad es la aspiración a la que han tendido los grandes creadores de la humanidad. En *Problemas del realismo* el teórico húngaro manifestaba abiertamente que una obra

de arte es realmente grande cuando plasma su época "justa y profundamente": "Así, pues -continúa-, la obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida" (Lukács, 1955:23).

Para el crítico, la tendencia a la coherencia ha de constituir la característica principal de toda actividad humana. En base a eso, precisamente, definía Lukács su categoría de totalidad: "La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva -objetivamente- para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida" (*ibid.*). Totalidad, por tanto, como búsqueda de la coherencia de la obra artística, hasta tal punto importante que lleva al crítico a afirmar resueltamente que es el hito fundamental e imprescindible de toda obra de arte y "l'objectiu de la poesia que anomenem realista".

Ahora bien, como también afirmaba el teórico húngaro, la configuración vital del hombre total sólo es posible mediante la creación de tipos por parte del escritor, y la figura poética sólo es típica cuando el artista logra poner al descubierto los múltiples enlaces entre los rasgos individuales de sus personajes y los problemas generales de la época, "cuando la figura experimenta directamente ante nuestros ojos las cuestiones más abstractas de su época como sus propias cuestiones individuales, vitales para ella" (Lukács, *ibid.*, p. 130).

Aunque Lukács es la fuente primera a la que acude el crítico para su exposición de la necesidad de la categoría de tipicidad, se sirve, sin embargo, más directamente de la lectura que de él hacen otros teóricos, como Goldmann y Galvano della Volpe. Así, de "L'esthétique du jeune Lukács" de Goldmann (1961) extrae la consideración de que en lugar de traducir lo que dicen y piensan los miembros de un grupo colectivo, la obra artística les revela lo que ellos mismos piensan sin saberlo, y que la obra de arte no puede alcanzar ese valor de ejemplaridad si no está constituida por categorías mentales dinámicas y colectivas

que estimulan la conciencia del grupo y determinan un vector en el que el artista ha ido un poco más lejos que los demás hombres.

De *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe (1960) subraya la idea de que si la tipicidad es la esencia de un fenómeno histórico concreto, no puede ser simplemente identificada con lo más frecuente u ordinario, sino como algo concreto o característico.

De estas consideraciones de los teóricos marxistas obtiene Castellet, en definitiva, otro elemento de oposición a la tendencia poética que intenta desterrar, ya que el "tipo" es el criterio fundamental de la creación literaria realista, es la síntesis particular que une orgánicamente lo genérico y lo individual, contrariamente a la concepción "atípica" de la literatura y de la obra de arte de los poetas simbolistas y postsimbolistas.[216] También Lukács oponía esta categoría a la literatura propia de la ideología burguesa cuando, tras afirmar que sólo desde una conciencia "despierta" de la realidad se podía conseguir la plasmación de una fisonomía intelectual, señalaba que el período clásico de la ideología burguesa desembocaba en el de la "apologética vulgar", es decir, que eliminaba los problemas esenciales y decisivos y se detenía en la superficie de los fenómenos: "Precisamente el subjetivismo extremo de la ideología moderna, precisamente el refinamiento creciente en la plasmación literaria de los individuos, precisamente el exclusivismo creciente en la acentuación del elemento psicológico, conducen a una disolución del carácter. El pensamiento burgués moderno disuelve la realidad objetiva en un complejo de percepciones directas. Con esto disuelve al propio tiempo el carácter del individuo, al hacer del yo de éste un mero centro de colección de tales

---

[216]. La importancia que otorga Castellet a la categoría de *tipicidad* hace que sea uno de los aspectos realistas que más tarde en desterrar. Es sintomático al respecto que, en 1969, época en la que, como veremos, desarrolla una autocrítica del *realismo histórico* y se ha iniciado en nuevos métodos de acercamiento a la obra literaria, no duda en destacar esa categoría como motivo esencial del "valor universal" de la poesía de Pere Quart: "[...] el valor universal de la poesia de Pere Quart sorgeix, precisament, del seu poder tipificador, és a dir, de la seva capacitat de transformar, a través de la llengua, l'anècdota personal en història col·lectiva" (1969d:58).

percepciones" (Lukács, 1955:147-148).

Las categorías de "totalidad" y "tipicidad" están, por consiguiente, estrechamente unidas al intento de definición de la humanidad en un momento dado. Una declaración de nuestro crítico en este sentido nos va a ayudar a definir su concepto de "realismo": "[...] el arte y la literatura no son solamente formas estéticas. Son, sobre todo, la respuesta de un hombre -el pintor, el escritor- a la llamada de otros hombres, "*a esa oscura y violenta necesidad interior que busca la de todos sus semejantes*" (Claude Roy). Esa respuesta -[...] que surge de la raíz inconformista [...]- tiene una denominación secular en la literatura y el arte: *realismo*. Y por eso los pintores o escritores de la realidad acostumbran a ser los pintores o escritores de la humanidad. En la búsqueda de un punto de partida para nuestro estudio, podríamos concluir diciendo que *el realismo es el humanismo*" (1961g:38-39).[217] Semejantes ideas había expuesto con anterioridad Lukács cuando escribía que "El gran arte, el auténtico realismo y humanismo se encuentran indivisiblemente fundidos. Y el principio de la unión es precisamente [...] la preocupación por la integridad del hombre. Este humanismo es uno de los más importantes principios fundamentales de la Estética marxista" (Lukács, 1945:228).

Además de estas categorías, de la actitud narrativa y de la inserción en el tiempo histórico, Castellet define en siete puntos las características que debe tener, a su entender, la poesía de actitud realista. Aunque al comenzar esta segunda parte ya las enumeramos con una intención muy concreta y han ido apareciendo de manera discontinua a lo largo de los últimos capítulos, vamos a comentarlas ahora, en la ubicación que teóricamente les corresponde en nuestro trabajo, aunque sin comparación alguna con las de otras tendencias:

a) En cuanto a la actitud del poeta como tal, o sea, cómo se ve el poeta a sí mismo, el poeta de actitud realista se considera como un hombre entre los demás,

---

[217]. J.M. Castellet, "El neofigurativismo de Todó", en: Oriol Bohigas, J.M. Castellet, Cesáreo Rodríguez Aguilera, *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó*, Barcelona, Joaquim Horta, Editor, pp. 38-39. Sobre la relación entre "totalidad" y humanismo, *vid.* también J.M. Castellet, "De l'arquitectura a l'humanisme", *Serra d'Or*, núm. 1 (enero, 1964) pp. 26-27.

como un trabajador más de tipo intelectual: "El poeta -decía Quasimodo- és un home que s'uneix als altres homes en el camp de la cultura" (*apud* Castellet, 1965a:204).

b) La experiencia poética del poeta de actitud realista sólo es considerada válida como síntoma y expresión de la experiencia personal que comparte con otros hombres y que el poema tipifica.

c) El método de abstracción de la experiencia real es el histórico-narrativo, a fin de mostrar los límites reales y el valor típico dentro del contexto histórico y social en que se produce: en su intento de recreación tipificada de la realidad, el campo de acción del poema es la experiencia real del poeta y sobre ella opera la abstracción literaria con un sentido narrativo e histórico.

d) El lenguaje realista reivindica una función comunicativa de un significado inmediato, por lo que rechaza términos exóticos y emplea las palabras en su significado cotidiano, con lo que el lenguaje se vuelve "col·loquial i directe, senzill i racional". Se trata de recalcar el carácter práctico del lenguaje para conseguir una más rápida transmisión y una difusión más fácil del mensaje, por lo que el lenguaje debe ser también más preciso, la expresión directa y la sintaxis correcta "sobre la qual els gramàtics puguin informar-nos". A pesar de la especial atención hacia el concepto, hacia el significado, en ningún momento pierden las palabras su estructura real (la de *signo*), ya que en todo momento corren parejos *significante* y *significado*. Sólo así podrá adquirir la poesía "caliu humà" y "sentit lògic". Ese lenguaje "col·loquial" está ayudado, además, por la generalización del verso libre: "Sense cap subjecció a una rima forçada, el poema pot esdevenir una mostra de llenguatge ritmat d'una gran bellesa, sense que per això li calgui apartar-se de l'objecte comunicatiu del llenguatge ni prescindir de la sintaxi o del sentit precís de cada mot" (*ibid.*, p. 197).

e) El protagonista del poema es el poeta mismo y cuando protagoniza el poema intenta verse como le ven los otros, como sujeto de un particular sistema de relaciones, como *persona*. Pero también pueden ser protagonistas otro hombre, un grupo social o la sociedad entera, pero siempre *tipificados*.

f) Como ya apuntamos, además de la comunicación, el objeto principal de la

poesía de actitud realista es aquello que Lukács llamaba "reflejo" de la realidad. Castellet resume este objetivo de la siguiente manera: "la poesia s'incorpora ara a les veus que, amb nova consciència de les oportunitats de l'home, tracten del seu present i de l'esdevenidor, en funció del sentit històric del treball humà i de les seves alienacions, de les contradiccions de la societat, de les complexes motivacions sòcio-psicològiques de les relacions interhumanes, dels projectes de vida individuals i comunitaris, etc." (*ibid.*, p. 206).

g) Debido a esa finalidad de hacer saber las oportunidades del hombre en cuanto a libertad y alienación de las actividades que le oprimen se refiere, los poetas de actitud realista buscan un público al que participar dichas oportunidades. Ahora bien, aunque se pretende que sea un público mayoritario (recordemos la intencionalidad política de los autores realistas españoles), Castellet matiza al respecto: "encara no escriu per a la *gran majoria*, ni aquesta encara no el busca i, per tant, no poden trobar-se. Però ja escriu per a tots els qui estan en disposició de sentir i d'entendre novament la veu del poeta, i amb l'esperança que, a través del seu públic actual, la seva veu arribarà a d'altres homes, i a través d'aquests, a d'altres, tot despersonalitzant-se, fent-se progressivament veu col·lectiva fins a poder arribar a dir, com el gran poeta hongarès Attila József: "No sóc pas jo qui crida: és la terra que retruny"" (*ibid.*).

En cuanto al contenido del poema el crítico es bastante explícito; ya hemos resaltado en varias ocasiones la importancia que le merece, guiado por su concepción de que el valor artístico de una obra debe ser juzgado en relación a la riqueza y unidad del universo que crea. En *Poesia, realisme, història* le dedica un apartado en el que subraya el "contingut humà i social" que debe reflejar la poesía, "una poesia rica de contingut humà i històric[218] que tendeix a violentar, per la mateixa potència de la seva riqueza humana i social, els límits estrets del poema breu que la concepció simbolista de la poesia li ha llegat" (*ibid.*, p. 198).

---

[218]. "En *Veinte años de poesía española (1939-1959)* leíamos que "Su tema es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no tenga conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su tiempo" (1960a:102).

Considerando que su campo de operaciones es la realidad objetiva, el poeta realista ya no tiene límites, a no ser aquellos que le pueda poner su propia capacidad de experiencia.

En cuanto a la adscripción de la literatura a un sistema ideológico o a ciertas normas conceptuales, señala que la perspectiva desde la cual el escritor escribe la obra está determinada por su visión del mundo y, en la medida en que ésta se identifica con la de una clase determinada, el arte será burgués o proletario. Para el crítico, el arte proletario es el creado con la visión del mundo de un revolucionario de hoy y no el que pretende hacer de su creación una tesis política. De todos es conocida, sin embargo, la intencionalidad política de los escritores "realistas", empezando por el mismo Castellet.

Parece, no obstante, que a la altura de 1965, uno de los últimos años de defensa de la actitud realista, éste intentara justificar en términos más propios de un historiador de la literatura la tendencia que durante varios años había defendido a ultranza. En ese sentido, intenta hacer ver que por lo que ha optado es por lo que podríamos llamar el Realismo, con mayúscula, o al "realisme clàssic", como lo llamara el crítico, al que se adscribieron los grandes escritores de la historia. La siguiente cita, aunque algo extensa, es significativa al respecto: "hi pot haver i ha obres d'art que responguin a un esperit ahistòric, asocial i antiprogressista, en un mot, obres d'art reaccionàries, però que reuneixin aquestes condicions de coherència interna, de creació d'un món. Els exemples de Mallarmé i Rilke, per exemple, s'adapten a aquestes condicions. I l'èxit del simbolisme es recolzà, justament, en aquesta coherència formal, en la creació d'un món amb unitat de forma bé que sense significat objectiu. Tanmateix, i en definitiva, [...], la gran creació artística i literària es caracteritza per la seva identificació amb la marxa progressiva de la història, i a aquesta marxa van sumar-se, en un moment històric determinat, Cervantes i Shakespeare, Goethe i Tolstoi, alguns dels més grans entre els grans i autèntics creadors de la història de la literatura" (*ibid.*, p. 201). Trata, por tanto, de intentar objetivar o prestigiar, sirviéndose de los escritores més reconocidos universalmente, una postura determinada, que viene a coincidir en líneas generales -como hemos ido viendo- con la del marxismo ideológico y estético. No otra cosa hacían, en realidad,

los grandes teóricos del arte marxistas, Lukács a la cabeza: "El concepte de "realisme socialista" de Lukács entronca directament amb el del realisme clàssic a través de les categories de totalitat i de tipicitat i, per això mateix, desqualifica bona part de la literatura soviètica produïda sota la bandera d'un "realisme socialista" de volada curta, el qual no participa de l'empenta arrabassadora de la "gran èpica" dels clàssics" (1967b:18).

Hemos expuesto hasta el momento los que, a través de un estudio pormenorizado de la producción castelletiana, hemos considerado los rasgos cruciales de su *realismo histórico*. A ellos debemos unir, si pretendemos rigurosidad, los matices de protesta, objetividad, dimensión colectiva, intención satírica[219] y testimonio social que han ido apareciendo a lo largo de esta segunda parte.

II.6. LA RETORICA DEL *REALISMO HISTORICO*. UNA INTERRELACION POSIBLE.

> "[...] el empleo de un lenguaje prosaico es consecuencia de una nueva concepción del fenómeno poético que lo da como un acto fundamentalmente comunicativo y destinado a lograr más la eficacia expresiva que la perfección estética frente a un público que se pretende sea mayoritario."
>
> A. Chicharro (1990:51)

---

[219]. En alusión a *Salmos al viento* de José Agustín Goytisolo, afirma que "No es poesía moral, [...], sino poesía realista en la más justa acepción de la palabra, poesía satírico-social, si queremos apurar el concepto" (1961d:324).

Contrariamente a lo que a primera vista pudiera parecer, la teoría poética del *realismo histórico* no sólo no es ajena a cualquier conexión entre poesía y retórica, sino que, por el contrario, defiende una estrecha relación entre ambas. Las técnicas que convienen a la tendencia realista no están, en realidad, lejos de las preocupaciones formales, sino que tienen una concepción muy particular de ésta: como medio de consecución de una eficaz transmisión del lenguaje poético, político, en gran medida. En las páginas que siguen vamos a intentar definir, pues, la retórica del *realismo histórico* castelletiano.

Para ello conviene que nos preguntemos primeramente a qué nos estamos refiriendo al hablar de retórica, qué entendemos por tal en el amplio abanico de posibilidades que ofrece a lo largo de la historia: desde su primitiva concepción grecolatina de arte de dar al lenguaje eficacia persuasiva, hasta las más modernas connotaciones tropológicas, pasando por la de arte de embellecer los conceptos o de conmover. Además, en la actualidad, como señala A. Chicharro (1983a), se habla de una nueva disciplina fruto de la anterior, la neorretórica, que va restringiendo el campo de atención al ámbito de la *elocutio* y muy especialmente a los tropos, hasta fijarse casi exclusivamente en la metáfora. Pero nosotros tomaremos como punto de partida la concepción de la misma como arte de las "buenas formas" para conseguir una mayor eficacia comunicativa, precisamente por ser la más extendida y aceptada en la época en que Castellet promovió su teoría del *realismo histórico* y por ser ésa la finalidad primera de dicha teoría y de sus precedentes más inmediatos.

El proceso que lleva a la necesidad de utilización de nuevas formas de expresión[220] ya lo hemos ido perfilando a lo largo del trabajo. Solamente diremos ahora que lo que realmente se está produciendo a finales de los cuarenta y a lo largo de los cincuenta es, como bien señala nuestro crítico, una nueva concepción de la

---

[220]. En perfecta consonancia con Castellet, Gabriel Celaya decía que "No hay formas eternas dentro de las cuales podamos meter cualquier cosa. Cada contenido y cada época imponen al verdadero poeta un estilo peculiar y consubstancial a ese contenido. [...] Vivamos nuestro momento y dejemos con Dios a esos perfectistas que escriben para la eternidad. Y si no lo hacemos, no nos extrañemos de que nadie nos lea" (Celaya, 1959b:35).

poesía "amb característiques formals pròpies". Lejos ya de las conocidas máximas simbolistas -"De la musique avant toute chose", de Verlain, por ejemplo- animadas por el "mot d'ordre" de Rimbaud ("Il faut être absolutement moderne"), los poetas comienzan a pintar la cosa, y no el efecto que produce; dejan de practicar esa poesía irrealista, de formas clásicas y artificiosidad descriptiva y tendente a la evasión que el Modernismo había puesto en boga y que los primeros años de postguerra habían retomado debido a la pérdida de la fe en el hombre y a la angustia y desesperanza que provocaron los conflictos bélicos. Conforme los escritores van recuperando la esperanza en la humanidad y van tomando conciencia de la opresión en que ésta vive, su poesía se va volviendo más humana y sienten la necesidad, cada vez más, de que su voz -cargada de comprensión, aliento y protesta- sea escuchada por un mayor número de personas. Pero esta nueva tendencia poética dirigida a todos los hombres ("Aquesta poesia simple, directa, *dipositària de retòrica*, es fa accessible a tothom"[221] (1965a:197)) no puede servirse de las mismas técnicas expresivas de la anterior; necesita una dicción mucho menos compleja, apta para ser aprehendida por un público generalmente inculto.[222] Por eso, intentan que la palabra poética se parezca lo más posible a la hablada, a la usada en una sencilla conversación.[223]

El hecho de que Castellet, uno de los críticos que con más claridad vislumbran este cambio de concepción poética, otorgue al contenido una importancia relevante en aras de la finalidad comunicativa de la poesía de la que ya hemos hablado, no quiere decir que no atribuya a la cuestión formal la importancia que requiere. Como dijera Celaya, "muchos de los comentadores de la Poesía social han confundido su ataque al formalismo con un descuido de las formas como si la eficacia expresiva no exigiera tanta atención a ellas como la perfección estética"

---

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

[222]. Al final del capítulo dedicado al objetivismo poníamos en duda el destino popular de la teoría y acciones de Castellet y de los del grupo catalán de la generación del medio siglo.

[223]. En el capítulo dedicado a *Veinte años de poesía española (1993-1959)* comentamos la confusión castelletiana entre lenguaje coloquial y hablado.

(Celaya, 1959b:171). Lo que ocurre es que considera "[...] una nova oposició entre poesia d'actitud simbolista i poesia d'actitud realista: la que es desprèn d'una diferent concepció de la relació entre forma i contingut, i entre tots dos i el poema" (*ibid.* p. 199), oposición ésta que define y resume en los siguientes términos haciendo uso de L. Goldmann:[224] "La poesia simbolista va resoldre rodonament la qüestió eliminant d'arrel el contingut, o millor, el significat objectiu. *La poesia d'actitud realista*, en canvi -contra el parer dels qui creuen que ha invertit els termes, és a dir, que ha eliminat el valor formal a benefici del contingut-, *manté el principi de la indissolubilitat de forma i contingut* a tal punt que: "*1r.* No és pas cert que l'art pugui residir en una forma independent del contingut o que pugui perdre el vigor i la puresa en apropar-se massa a la vida real i a les lluites socials. *2n.* Però tampoc no és cert que hom pugui jutjar el valor d'una obra literària pel seu sol contingut en nom de certes doctrines o de certes normes conceptuals."" (*ibid.*).[225]

Aunque se sirva de ciertas declaraciones de Goldmann y de Hauser, la fuente principal de la que toma estas consideraciones es el Lukács de *Problemas del realismo* (1955), donde el teórico húngaro defiende "la unidad dialéctica de la forma y el contenido del arte" y que "La justa formulación histórico-dialéctica, histórico-sistemática de la forma, su aplicación concreta a la realidad histórica siempre cambiante sólo se ha hecho posible mediante la dialéctica materialista" (Lukács, 1955:40-41), y el de *Sociología de la literatura* (1961), donde afirma que "Lo verdaderamente social de la literatura es la forma. Sólo la forma consigue que la vivencia del artista con los otros, con el público, se convierta en comunicación, y gracias a esta comunicación establecida, gracias a la posibilidad del efecto y a la aparición verdadera del efecto el arte llega a ser -en primer lugar- social" (Lukács, 1961:67).

Una vez establecida la necesidad de la forma, nuestro crítico dedica su atención a la definición del lenguaje necesario para la consecución de sus objetivos poéticos. Ese nuevo lenguaje que los poetas de actitud realista debían adoptar no

---

[224]. L. Goldmann (1961).

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

consistía sino en el empleo de las palabras tal y como normalmente se hacía en una conversación cualquiera; los poetas querían ser, como Eladio Cabañero (1963), de "*esos que de lo oscuro hacia lo claro aspiran*"; se imponía un estilo coloquial, de gran sencillez, por lo que se comprende que se acepte, redefinido y sin la consideración de lenguaje fallidamente poético, la consideración de lenguaje prosaísta o la más genérica de prosaísmo, coincidente en líneas generales con el del *realismo histórico*. Los poetas necesitaban expresar las experiencias sociales que hasta hacía pocos años eran materia exclusiva de la novela y el teatro. Se trata de esa "razón narrativa" de la que hablaba Celaya y que Castellet parafrasea (1960a:103). Recordemos que ya desde su primera antología Castellet, junto al objeto de la poesía, convierte el estilo prosaico y la técnica narrativa en los pilares más importantes del *realismo histórico*.

Ahora bien, precisamente por la utilización de este tipo de lenguaje y por el estilo prosaísta, la poesía realista ha sido tachada en infinidad de ocasiones de antiformalista, descuidada, antirretórica, o, incluso, de antipoética. Así, por ejemplo, G. Bleiberg (1948), al referirse a *Tranquilamente hablando* (1947), de G. Celaya, uno de los libros que sentó las bases de la nueva tendencia realista, habla de él como "retórica negativa" hacia el campo de la poesía auténtica, y Julia Uceda (1967) se pregunta por qué la poesía social española, manteniéndose siempre un una "posición anti", huye de la belleza y la llama "esteticismo" cuando no ha sido capaz de encontrar un modo de expresión propio y original que sustituya al anterior. El mismo Castellet se manifestaba años antes en este sentido cuando, a propósito de la producción de J.M. Valverde, afirmaba que "[...] no parece preocuparle demasiado el rigor formal y no vacila en el empleo constante de prosaísmos, ni en alargar los versos hasta límites difícilmente compatibles con la sobriedad estructural de la poesía" (1955a:94). Como decía Rafael Vázquez Zamora (1960), no debemos confundir esteticismo con la sutil e inefable expresión lírica que inmortaliza los grandes poemas.

En su artículo "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", Antonio Chicharro sostiene, refiriéndose al caso concreto de Celaya, que "el tan atacado prosaísmo [...] es, pues, consecuencia de una concepción nueva del

fenómeno poético, debiendo ser entendido con arreglo a esta nueva concepción, de base humanista y de fuerte compromiso social, lo que se traduce en un nuevo empleo de la retórica más que en una simple y escueta negación de la misma" (Chicharro, 1983a:607-608). Igual que él, consideramos que "es éste el lugar más apropiado de donde se ha de partir para comprender el fenómeno prosaísta y su relación con la retórica, más que situarnos en una estructura conceptual distinta del fenómeno poético y de su empleo de la retórica" (*ibid.*, p. 608).

Tal como señala G. Celaya[226], no se debe confundir formalismo con buenas formas (el poeta vasco hablaba de "buenas formas" para referirse a las socialmente eficaces) ya que la eficacia expresiva requiere tanta atención a ellas como la perfección estética. Y precisamente el estilo preferido por esas "buenas formas" es el prosaísta. Por tanto, en cuanto que estilo diferente de los anteriores, es tan válido como ellos; es la forma elegida por una concepción estética distinta, tan poética como la que más. No se puede hablar, así pues, de prosaísmo como defecto literario, como lo han venido haciendo multitud de poetas y críticos e, incluso, -lo que es más grave aún- diccionarios, que presentan dicha confusión como definición intachable[227]. Como apunta Antonio Chicharro, "el prosaísmo de la poesía social no es un defecto literario, sino un recurso retórico -una retórica paradójicamente antirretórica- fuertemente extrañador en relación con otras estéticas presentes en ese consabido espacio literario" (*ibid.*, p. 61). Y como afirma a propósito de Gabriel Celaya, "el fenómeno prosaísta [...] es más un recurso retórico que un procedimiento antirretórico, porque existe conciencia del lenguaje y porque existe conciencia de búsqueda y la búsqueda misma de una "buena forma" poética, en tanto que socialmente eficaz: ética y estética estructuralmente unidas, pues" (*ibid.*). Ese lenguaje que se busca es el llano, el coloquial, el que no se vale ni de metáforas ni

---

[226]. *Vid.* Celaya, (1959b).

[227]. Así, por ejemplo y sin ir más lejos, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (Madrid, 1992[21], p. 1191) define *prosaísmo* como "Defecto de la obra en verso, o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de armonía o entonación poéticas, o en la demasiada llaneza de la expresión, o en la insulsez y trivialidad del concepto".

de ningún otro tropo, el escaso de figuras, para, así, poder llegar a un público más amplio y cumplir con la originaria misión de la retórica, esto es, incidir en la realidad por medio de la palabra modificando la situación en que se encuentran los interlocutores. Un lenguaje, pues, tan válido y tan atento como el de la poesía de tendencia simbolista. En ese sentido el prosaísmo cumple, por tanto, -acudimos de nuevo al trabajo de Antonio Chicharro- una función retórica tan importante como la mataforización, aunque por otros caminos. Por consiguiente, el prosaísmo es -como anteriormente señalábamos- una retórica antirretórica, es decir, una retórica opuesta a lo que comúnmente se viene entendiendo por tal, esto es, el uso habitual de figuras y tropos, pero -repetimos- tan válida como ésta.

Contrariamente, pues, a lo que pueda parecer por sus feroces críticas al simbolismo, y teniendo en cuenta su creencia en la no posibilidad de una disociación lógica entre forma y contenido de un poema, el pensamiento poético de J.M. Castellet no es en absoluto ajeno a la retórica. Además, se suma a la concepción que sobre ella dominaba en la España de los cincuenta y que Genara Pulido ha resumido de la siguiente manera: "En suma, la retórica española de los años cincuenta destaca por tres características fundamentales: 1ª) crítica de la preceptiva decimonónica, que se venía produciendo desde el siglo XIX; 2ª) planteamiento de las relaciones existentes entre retórica y estilística, cuestión en la que no existe una opinión unánime, aunque su mismo planteamiento muestra que tales relaciones, ya se acepten total o parcialmente o se nieguen, existen; 3ª) se avanza en la recuperación del pensamiento retórico tradicional" (Pulido, 1994:31). Ahora bien, habría que preguntarse si esa defensa del realismo es fruto de una profunda intención política, más que de una atención a las buenas formas. Realmente así lo parece, teniendo en cuenta los años de opresión que se vivían y las múltiples declaraciones posteriores del autor al respecto.

CAPITULO III. IDEOLOGIA TEORICA Y PRACTICA IDEOLOGICA: DEL *REALISMO HISTORICO* CASTELLETIANO Y DE SU INTERVENCION SOCIAL.

Quisiéramos dar cuenta ahora de la incansable asistencia del crítico barcelonés a los distintos coloquios o reuniones que, sobre literatura, se celebraron durante los años de predominio de la actitud realista; pero asistencia activa, de participación directa, en la que defendía tenazmente y contra viento y marea el compromiso y el realismo literarios. Debido al carácter fundamentalmente biográfico, o anecdótico, o generalizador, en cuanto a exposición teórica se refiere, de estas asistencias, el presente apartado no pretende ser exhaustivo, sino sintomático de su militancia crítica. En ese sentido, hemos destacado su presencia en los coloquios sobre novela celebrados en 1959 y 1960, por ubicarse cronológicamente en los comienzos de la segunda etapa castelletiana y reseñados por él mismo en *Insula*,[228] y en los coloquios sobre realismo desarrollados a finales de 1963 que, como veremos, significan para el crítico la defunción del realismo.

Durante los días 26, 27 y 28 de mayo de 1959 se desarrolla el "Primer Coloquio Internacional sobre Novela", organizado por "Biblioteca Breve" con motivo de la concesión de su II Premio de Novela, en el Hotel Formentor (lugar que contaba con antecedentes literarios semejantes) de Mallorca, bajo la ayuda de Camilo José Cela, organizador de las "Conversaciones Poéticas" que, del 18 al 25 del mismo mes, se desarrollaron en el mismo lugar y en las que su director se proponía poner sobre el tablero las inquietudes y problemáticas literarias de los poetas españoles. En cada sesión se trató un tema: "El novelista y la sociedad", "El novelista y su arte" y "El porvenir de la novela". Quizá la más interesante fuera la primera en tanto que marcó en gran medida la pauta a seguir en las demás. En ella

---

[228]. *Vid.* Castellet (1959c) y (1960f).

se plantearon dos posturas opuestas: la del neorrealista Elio Vittorini, para quien la novela puede y debe contribuir a la transformación (entendida en sentido histórico) de la sociedad, y la defendida por el inglés Angus Wilson, según la cual el novelista hace uso del mundo real para dar apariencia de realidad al mundo imaginario de la creación, cuestiones ambas inseparables de la del tratamiento de la realidad en la novela. Como señala Castellet, "Mientras que Robbe-Grillet, Calvino y Coindreau creen que la necesidad absoluta de realismo es circunstancial o innecesaria, a los novelistas españoles les parece esencial, para que la novela alcance un fin social que no puede eludir" (1959c:19). Ni que decir tiene que nuestro crítico, para quien -siguiendo a Sartre- "la novela es una forma de expresión irremplazable", se suma a la postura de Vittorini y a la de los novelistas españoles reafirmando la necesidad de realismo. En la segunda sesión, que pronto se centró en las técnicas novelísticas, se acercó a aquellos que, como Cela y Robbe-Grillet, abogaban por un concepto dinámico de la novela y por el hecho de que cada cosa sólo tiene una técnica con que expresarse. En el último coloquio, junto a Juan Goytisolo, Gabriel Celaya, Juan Petit, Mercedes Salisachs, Michel Butor, Italo Calvino, López Pacheco y Juan García Hortelano (a quien un jurado del que formó parte Castellet otorgó el II Premio de Novela "Biblioteca Breve" por su obra *Nuevas amistades* (1959)), el crítico cree que el crecimiento de los medios de evasión no conduce a un progresivo apartamiento del lector de las novelas.

A principios de mayo del año siguiente y en el mismo lugar, se celebró el "Segundo Coloquio Internacional de Novela" que versó, en esta ocasión, sobre dos temas: "El editor y el novelista" y "El editor y el público". La presencia de Castellet es significativa por dos aspectos: en primer lugar, por el reconocimiento de que la influencia de tipo estético sobre el público, por parte de los editores, venía determinada por los gustos -generalmente de vanguardia- de la élite del mundo editorial, lo que nos demuestra su intencionalidad de imposición de la tendencia realista a través de la antología que publica ese mismo año y de otros trabajos posteriores. Y en segundo lugar, por su defensa pública de la nueva metodología histórica que va a utilizar en esos trabajos; en ese sentido, afirma junto a otros que la visión catastrófica de muchos con respecto al porvenir de la novela era defecto

de los que miraban las cosas sin perspectiva histórica: "Deberíamos mirar -dice- la literatura del siglo XX con ojos del año 2000 y entonces comprenderíamos que lo que nosotros tomamos por decadencia de los géneros no es otra cosa que una etapa más de su proceso evolutivo y progresivo general" (1960f:4).

En este asunto de las reuniones científicas, un momento brilla con luz propia por lo que a la labor teórico-crítica de Castellet en esa etapa se refiere: los Coloquios internacionales sobre "Realismo y realidad en la literatura contemporánea", celebrados en Madrid del 14 al 20 de octubre de 1963, bajo el patrocinio del Instituto Francés en Madrid y del Club de Amigos de la Unesco y la presidencia de José Luis Aranguren.[229] El seminario, en el que Castellet intervino junto a Pierre Emmanuel y José Luis Aranguren en la selección de nombres,[230] pretendía ser un foro de debate con el fin de matizar el esquematismo en que se desarrollaban los planteamientos realistas de los escritores españoles. De las cinco ponencias que se presentaron, "Novela y realidad", por Nathalie Sarraute; "Realismo y literatura", por Nicola Chiaramonte; "Cuatro notas para un coloquio sobre el realismo", por J.M. Castellet; "Realidad, realismo, poesía", por José Bergamín; y "Problemas de la novela actual", por Gonzalo Torrente Ballester, la de nuestro crítico, que fue comentada por Mary McCarthy, fue la única que se inclinó en gran medida hacia los postulados del realismo socialista como deber del escritor para con su pueblo y su sociedad en una determinada situación histórica, frente a las otras cuatro, que abogaron más bien por el derecho propio del artista a escribir su obra al margen de las líneas impuestas por motivos sociales o históricos.

El predominio de posturas en favor de la libertad absoluta del escritor frente a condicionamientos históricos y de un arte no sometido a exigencias sociales apunta ya a nuevos horizontes para la literatura contemporánea en nuestro país, mientras que Castellet reincide (junto con algún otro, como Celaya, Sastre y López

---

[229]. Sobre estos Coloquios, *vid. Insula* (1963) y Fanny Rubio (1980).

[230]. Según relata Castellet (1988e), él mismo invitó a Elio Vittorini y a Italo Calvino, los cuales no acudieron por solidaridad con Giulio Einaudi a quien el gobierno prohibió la entrada en nuestro país.

Pacheco) en sus posiciones de los últimos años. No obstante, estos coloquios supondrían, en efecto -como posteriormente sostiene el crítico (1988e)-, la defunción de la actitud realista en la literatura nacional, el fin del "realismo social" del que -afirma Castellet- "yo había sido uno de los *soi-disants* teorizantes".

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

> "O asumimos nuestras frustraciones y nuestros fracasos -como parte inseparable de una historia funesta- o nos condenamos nosotros mismos al continuísmo al que quieren llevarnos los neofranquistas"
>
> Castellet (1977d:16).

Durante la década de los sesenta la poesía de actitud realista entra en crisis. Muchas y variadas causas contribuyeron a ella, en mayor o menor proporción: la gran difusión y excesivo uso que llegó a alcanzar, las grandes transformaciones socio-económicas de los años del desarrollo y sus consecuencias sociológicas (aumento del proletariado, etc.), la vulgarización estilística y semántica,[231] la falta de individualidad creativa (debida a la obsesiva búsqueda de una realidad que fuera común a todos) cuyo producto resultante era una escasez de originalidad en las obras, etc. Pero creemos que las que realmente aceleraron su proceso de desaparición fueron el agotamiento de sus posibilidades, el acceso de amplias capas de los sectores medios urbanos al mercado internacional de bienes de consumo y el impacto de la narrativa hispanoamericana. Los tiempos de denuncia poética estaban

---

[231]. En una entrevista relativamente reciente el crítico es explícito al respecto: "el cert és que arriba un moment en què es produeix un cert cansament del realisme, perquè sota certes formes de realisme alguns escriptors podien dissimular la seva mediocritat i es va produir una reacció contra això, al llarg dels anys seixanta, de la qual sóc bastant sensible, i m'adono que hi ha una generació nova, amb unes idees distintes sobre la literatura, i a la vegada també veig que qualsevol formulació crítica és més dogmàtica que no un poema, i que la generació catalana era menys realista que no la castellana" (en Guillamon, 1986:3).

pasando por ser ésta insuficiente.[232]

Por otra parte, el realismo literario tenía, como sabemos, una proyección política, de la que muchos intelectuales se cansaron por su escasa incidencia real en la situación del país; "Creían -afirma López Salinas- que la realidad cambiaría con el realismo social, pero no".[233] Pero, en realidad, un movimiento literario no podía sustentarse únicamente con una meta de denuncia social. Shirley Mangini escribe: "En un sentido general, el fracaso del realismo social era lógico. La literatura y la política siempre han sido incompatibles, según han confesado algunos de los que probaron este maridaje, como Auden, que ha escrito "El arte es impotente" y el poeta Mayakovsky: "Viva el arte libre de la política". [...] Otro crítico aún más vehemente en su rechazo de la fusión de la literatura y la política es George Panichas, que dice: "es evidente que la eficacia de la novela no depende de un fundamento ideológico (...) ese fue el error desastroso que los sedicentes escritores proletarios cometieron"" (Mangini, 1987:147).

Además, la crisis también se vió propiciada, en el caso concreto de la literatura española, por una serie de acontecimientos muy concretos que Shirley Mangini expone en el libro citado. Por un lado, la sentencia condenatoria y posterior abandono de los críticos que habían sido sus más importantes impulsores, como Carlos Barral y J.M. Castellet, entre otros, muchos de los cuales -no es el caso de nuestro crítico-, cuando se dieron cuenta del fracaso al que estaba destinado, quizá pensaron que era muy tarde para arreglar las cosas y optaron por un vergonzoso silencio que tardarían muchos años en romper o que, incluso, no romperían nunca: "Una importancia decisiva -sostiene Sanz Villanueva- para la descomposición del realismo social tuvo el cambio de opinión de algunos de los que lo habían sostenido. Si buena parte de la responsabilidad de su auge hay que atribuirla a la labor editorial de Carlos Barral y a la crítica de Castellet, también a ellos hay que achacar, en

---

[232]. *Vid.* Gabriel Celaya (1975). En la introducción, el poeta y crítico vasco hace un repaso de estas causas.

[233]. En entrevista con Shirley Mangini, celebrada el día 24 de julio de 1981. *Vid.* Mangini (1987:146).

cierta medida, su decadencia" (Sanz Villanueva, 1980:215). Por otro, la publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*, novela de Martín Santos, en la que el autor toma clara conciencia de la ineficacia y desgaste del movimiento en el terreno político ("Con la aparición de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos -afirma Castellet-, se cerraba una época en la que los novelistas españoles parecieron hacerse una serie de planteamientos [realistas] que si bien no eran nuevos en el panorama literario internacional, sí lo resultaban, por motivos históricos, en el español" (1973c:129)). Y aun otro más: la concesión, en 1962, del premio Biblioteca Breve por primera vez a un extranjero, al peruano Vargas Llosa por su novela *La ciudad y los perros*, fruto de la introducción en España de la novelística del llamado "boom latinoamericano" y que anunciaba nuevos cambios de dirección estética.

Debemos señalar, antes de continuar, que la influencia de Mary McCarthy fue decisiva en el abandono de la actitud realista por parte del crítico catalán. En varias ocasiones se encontraron ambos y hablaron de literatura. Pero el más importante y decisivo encuentro es el que tuvo lugar en Madrid a finales de 1963 con motivo de los coloquios sobre realismo a los que ya hemos hecho referencia. Como dijimos, la ponencia de Castellet fue comentada por la escritora norteamericana quien actuó con un tono más que provocativo en contra de la postura defendida por aquél. Tras ambas intervenciones, los dos se reunieron en un rincón de la cafetería y hablaron largamente de los planteamientos de los escritores realistas españoles. McCarthy le reprochaba que "todo aquello no tenía nada que ver con la literatura o el arte. Eran elucubraciones irreales, quiero decir que en un momento dado, mientras leías aquellos textos, te dabas cuenta que se habían desprendido de su objeto inicial, que levitaban, que se referían a una abstracción que ni siquiera era política, que no tenía nada que ver con la revolución. La literatura [...] se refiere a la vida de la gente, a vivencias personales, a la realidad cotidiana individual o colectiva, a la *vida*" (*apud* Castellet, 1988e:221-222). La consideración de McCarthy de la actitud realista como un *déjà vu* convenció en gran medida al crítico, a pesar de su resistencia a creerlo. Posteriormente reconocería que ese momento fue decisivo en su cambio de actitud frente al fenómeno literario, hacia posturas menos maniqueístas, más

abiertas. Así, en su libro de memorias y una vez asentadas y meditadas las acciones ya lejanas en el tiempo, afirma en torno a dichos coloquios que "[...] algunos de nosotros sabíamos que estábamos abocados al fracaso, es decir, que éramos *kamikazes* que deseábamos que nos fuera reconocido desde el exterior el sentido de una situación imposible entre la voluntad de creación literaria libre y la penosa, aburrida y cotidiana aberración de la censura y la represión. [...] invité a Vittorini y Calvino precisamente para que desarrollaran en público el discurso que privadamente me habían expresado: las literaturas peninsulares no podían avanzar por un camino teóricamente tan estrecho como el que yo había preconizado en el prólogo de la antología *Veinte años de poesía española*, [...]" (1988e:215).

Como sostiene Alex Broch, buen conocedor de esta etapa de transición en la obra de nuestro crítico,[234] no es difícil explicar la finalidad y posterior desaparición de la literatura del *realismo histórico* a partir de su relación con la teoría de la comunicación. La necesidad de comunicación con receptores desculturalizados ocasionó la utilización de códigos lingüísticos de fácil descodificación, por lo que el código adquiere un alto grado de redundancia, inteligibilidad y previsibilidad, lo que con el tiempo deriva en falta de nueva información. La repetición informativa implica una cierta codificación del mensaje literario y del código lingüístico. "El procés dialèctic de la història -escribe Broch- mostra que, quan un moviment literari codifica les seves estructures literàries i significatives, es genera un moviment intern d'autodissolució o un moviment contrari de destrucció i transgressió d'aquest codi per crear-ne un de nou i diferent. El realisme històric castellà i el català seguiren tot aquest procés i entraren en una crisi resolta amb unes determinades característiques internes i externes [...]. A nivell intern, la crisi és producte de la codificació del moviment que comporta un desgast i una autodestrucció. A nivel extern, els primers símptomes de desgast provoquen l'inici d'un debat-oposició pública [...] que pretén d'assenyalar els errors comesos i les contradiccions viscudes pel moviment literari (plantejaments, propòsits, finalitats, funció, realitzacions, etc.) i pels escriptors i crítics que s'hi vincularen i el representaren" (Broch, 1978a:105).

---

[234]. *Vid.*, Alex Broch (1978a:103-116).

No vamos a entrar en este debate, ni siquiera en sus aspectos fundamentales, ya que el mismo Broch y otros muchos estudiosos se han manifestado sobre el mismo. Sí vamos a detenernos, sin embargo y como es obvio, en la autocrítica de Castellet en torno al *realismo histórico*, expuesta en diversos trabajos sobre literatura en lengua española escritos en torno a 1968 y que conforman y justifican esta etapa de transición a la que nos referimos. Ni que decir tiene que de forma paralela a esta actitud autocrítica tiene lugar en el pensamiento literario de Castellet una respuesta a dicha actitud literaria que le conduce a una nueva concepción de la literatura y a nuevas posiciones críticas y metodológicas, objeto de la tercera parte de nuestro estudio.

Son dos, fundamentalmente, los trabajos en que el crítico expone dicha crítica estética, en gran medida generacional. El primero es "La actual literatura latinoamericana vista desde España", ponencia presentada al "Ciclo sobre literatura latinoamericana actual", celebrado en Cuba durante los dos primeros meses de 1968 con motivo del Congreso Cultural de La Habana y del IX Premio "Casa de las Américas". En él, publicado en *Panorama actual de la Literatura Latinoamericana* (1971), tras exponer los nombres de los miembros de la generación del medio siglo y sus características generacionales (niños durante la guerra, formación en los períodos más áridos de la dictadura y aislamiento cultural ocasionado por el cierre de nuestras fronteras), habla del retraso con que la cultura nacional descubrió la cultura liberal de las democracias europeas y de la forma más o menos clandestina con la que tuvieron acceso a algunos manuales sobre la estética realista, de los que obtuvieron determinadas ideas estéticas en torno a las cuales organizaron su rebeldía. Después de dicha exposición afirma con rotundidad que fracasaron en su intento porque, en realidad, no habían analizado a fondo los problemas estéticos de la literatura que producían ni los problemas de la sociedad y lo que consiguieron fue una serie de obras que se acercaban más "a un realismo socialista de tipo vulgar", que "a una auténtica literatura de creación". También analiza el acceso de estos autores a la literatura latinoamericana de los años sesenta que supone en gran medida para la literatura española la sustitución del *realismo histórico* por otro al que, por oposición al carácter llano de aquél, se le dió el nombre de *realismo*

mágico.

El segundo texto interesante en este sentido es el titulado "Tiempo de destrucción para la literatura española". Aunque fechado en 1967, apareció por primera vez en *Les Lettres Nouvelles* en marzo-abril de 1968 y, más tarde, el 29 de mayo de ese mismo año, en la revista mexicana *Siempre*. Sólo varios años después fue publicado en nuestro país, formando parte de *Literatura, ideología y política* (1976a). Ya desde el principio revela la intencionalidad del mismo: "Toda una peripecia intelectual [la del realismo], pues, inédita en la España de la posguerra, se desarrolla con cierta coherencia a lo largo de seis años. Pero esta peripecia termina, bastante bruscamente, con una perplejidad evidente y con cierta impresión de fracaso. Los años que siguen, hasta hoy, han sido de retraimiento y de meditación. Probablemente ahora, con mayor perspectiva, podemos intentar una primera enumeración de la multiplicidad de causas que abocaron a esta generación a un cierto fracaso y al desánimo y a la desorientación consiguientes" (1968c:138). Es interesante ver cómo busca esas causas desde los momentos formativos de los escritores que posteriormente ejemplificarían la actitud realista: desde la inactualidad de la más próxima tradición española, que desemboca en el autodidactismo hasta la falta de una crítica responsable y orientadora ("Faltaban los fundamentos básicos para la existencia de cualquier clase de crítica: la libertad, la independencia, la información, la responsabilidad" (*ibid.*, p. 140)), pasando por la debilidad ideológica de la izquierda española desde la que intentaron sus objetivos. "Los *buenos propósitos* y las *mejores intenciones*" que caracterizaron la primera etapa de la "generación del medio siglo" pronto se vinieron abajo debido al maniqueísmo que invadió la literatura, a la sobrevaloración del proletariado y a la conversión de la literatura en instrumento sustituto de una actividad política seria inexistente.[235] A continuación, se sirve de varios textos de Juan Goytisolo para

---

[235]. Transcribimos a continuación el párrafo en que describe todo este proceso. Su extensión se justifica por el interés del mismo en cuanto al tema que nos preocupa: "Los *buenos propósitos* y las *mejores intenciones* son las expresiones más adecuadas para describir la primera etapa de la generación "del medio siglo". Esos "buenos propósitos" consistieron en el intento de buscar toda una literatura -

incidir en los factores que motivaron el fracaso. En "Literatura y eutanasia"[236] afirma el novelista catalán que "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 [1959-1960], por el contrario, la habíamos hecho retroceder) (...) Los orígenes de esa 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

---

bajo capa de *realismo*- en los tradicionales buenos sentimientos de una izquierda tan inconformista como ingenua. Un maniqueísmo elemental invadió la literatura española durante algunos 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. Por otra parte, la inconfesada esperanza de un cambio revolucionario sobrevaloraba la potencia de un proletariado todavía despolitizado y fuertemente oprimido. Y por si fuera poco, el voluntarismo político convertía a la literatura en un instrumento de substitución de lo que no existía: una vida política consciente, de combate, de lucha civil eficaz contra el Régimen. Parecía como si, de pronto, la débil izquierda española se hubiera crecido y estuviera a punto de tomar el poder. La literatura se había salido de madre y se presentaba como una vanguardia -a la que apenas seguía nadie-. Libros de poesía de un tiraje de quinientos ejemplares reservados a los amigos y novelas encuadernadas en tela -es decir, aptas para ser compradas sólo por la burguesía ilustrada-, se convirtieron en el portaestandarte de una revolución en agraz, mientras los intelectuales firmábamos papeles -uno tras otro- protestando contra las arbitrariedades del Régimen: fueron unos bellos momentos de euforia que, en un momento dado, se vinieron abajo. Los escritores -excepto en su actuación cívica- no sólo no habían hecho política eficaz, sino que habían olvidado los medios y los fines de la literatura. De más de seis años de euforia no quedaban sino media docena de libros válidos -un par de novelas y algunos libros de poemas- y el resto había desaparecido para siempre o permanecía como objeto de tesis de algún estudiante norteamericano. En vez de "realismo", 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" (1968c:141-142).

[236]. Juan Goytisolo, "Literatura y eutanasia", *Marcha*, núm. 1307-08, junio de 1966.

revela intensidad de su experiencia" (*apud* Castellet, *ibid.*, pp. 148-149). En una entrevista realizada en 1967,[237] Juan Goytisolo critica también el lenguaje "codificado" o "embalsamado" que se ha creado en el país y el hecho de que los escritores han caído en la trampa de diversos mitos españoles y sus planteamientos de la realidad no han respondido a la verdad de la situación histórica, es decir, no han sido capaces de dar una visión real del mundo en transformación en que vivía el país.

Hemos observado que a estos primeros momentos de autocrítica suceden otros (primeros años de la década de los setenta) en los que la justificación adquiere ciertos matices de defensa. Alex Broch describe perfectamente el hecho: "Després de la crisi i la desorientació posterior que segueix al realisme, i que facilita l'actitud de crítica i anàlisi dels errors comesos, es produeix, a partir d'una certa perspectiva temporal que ajuda a matisar les posicions, una nova actitud que, censurant allò de negatiu que hi va haver, pretén de recuperar i salvar tot el que es produí de positiu, literàriament o ideològicament, en aquesta etapa tan conflictiva. I no solament això, sinó que pren una posició defensiva i crítica davant els excessos de la literatura d'actitud i signe literari contraris que seguí després del realisme històric" (Broch, 1978a:113).

Ya en el mismo "Tiempo de destrucción para la literatura española" reconoce el carácter positivo de algunos aspectos del realismo: "Pero no todo fue negativo en esta experiencia: por primera vez en muchos años no sólo los escritores españoles se vieron obligados a plantearse problemas profesionales desde un punto de vista ideológico, sino que también, casi por primera vez en la historia de España, se avizoraron síntomas de desarrollo de un pensamiento de *izquierda* de inspiración marxista que, además y por la fuerza de las circunstancias, exigía unos planteamientos que ya no podían ser elementalmente dogmáticos" (1968c:143).

Entre esos textos podemos destacar el primer apartado del prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970a), en el que, tras reconocer el mecanicismo con

---

[237]. Entrevista que, con el título de "Destrucción de la España sagrada", apareció en el núm. 12 (junio de 1967) de la revista parisina *Mundo Nuevo*.

que trasladaron esquemas previos desde experiencias foráneas al empobrecido panorama español del momento, señala la validez de algunos planteamientos y critica el tono despectivo con que fueron juzgados autores y obras del realismo. La siguiente cita habla por sí sola: "Y, sin embargo, creo que algunos planteamientos -los más elaborados desde la propia perspectiva española- eran válidos y, en algún sentido, lo son todavía. Por otra parte, el desinterés o la injusticia con que han sido considerados, posteriormente, muchos autores y obras de los años 50 [...], no demuestran sino que se puede producir, entre los más jóvenes, un fenómeno de dogmatismo *à rebours*, equiparable -en su ignorancia del funcionamiento de los procesos culturales y de los condicionamientos históricos de los mismos- al de quienes predicaban, desde la otra generación, un determinismo mecánico que vaciaba a la literatura de su inalienable carácter de experimentación creadora" (1970a:18).

En una mesa redonda sobre "La literatura social" organizada por *Camp de l'Arpa* en 1972, afirma que se ha exagerado mucho al hablar del fracaso de la literatura social y echa de menos una "literatura social que corresponda a nuestro momento". Además, augura que es posible que dentro de poco tiempo se vuelva a hacer una literatura "en la misma línea de antes", aunque más elaborada ideológica y estéticamente. Finaliza afirmando que en los años del realismo "el escritor español ha ganado, respecto a sí mismo y a los demás, más libertad" (en *Camp de l'Arpa*, 1972:18) y que "[...] no veo clara la condenación, en bloque, de la generación realista; ahí están sus frutos; unas cosas tendrán valor, otras no" (*ibid.*).

Ni que decir tiene que los años de proliferación del *realismo histórico* y del sociologismo crítico están íntimamente ligados a la ideología marxista y a la intencionalidad política. Aunque Castellet no abandona su adscripción ideológica al marxismo, en torno a 1968 realiza una serie de viajes que hace matizar sus posturas y abandonar el activismo político. Además de viajar a Cuba en enero y al París de aquel conocido mayo francés, y además, también, de otras visitas a distintos lugares como miembro del Comité directivo de la COMES (Comunidad Europea de Escritores), hay un viaje que a corto plazo resultará de gran trascendencia en la concepción ideológica y literaria del crítico: el que realizó a

Rusia en el mes de junio, junto a Rafael Alberti y sus respectivas mujeres. En *Los escenarios de la memoria* (1988e) relata pormenorizadamente los detalles que sobre este viaje pueden interesarnos. Con esa salida, con motivo de la invitación a ser el representante español del interior -el del exilio era Alberti- en la celebración del Centenario del nacimiento de Máximo Gorki en la ciudad que llevaba el nombre de aquel gran novelista ruso al que vió nacer, Castellet pretendía cubrir un objetivo inmediato: "[...] conocer definitivamente algunas cosas o, más que "conocerlas", comprobar lo que había de verdad o de mentira en cuanto había oído o leído. Desconfiaba, quizás injustamente de todos, sin duda, dada mi procedencia de la España franquista, en la que la información era siempre deficiente y tendenciosa" (1988e:41). Pero pronto, "a las cuarenta y ocho horas de estar en la Unión Soviética había topado con un régimen que ya sabía de antemano cómo era, pero me resistía a creer que se manifestara de una forma tan grosera" (*ibid.*). El contacto son una sociedad en la que regían los valores ideológicos marxistas a los que él se sentía tan cercano le sorprendió de manera negativa, lo que provoca también el cuestionamiento de sus posturas anteriores.

Eso no quiere decir -como veíamos- que abandone sus ideas marxistas, sino que busca nuevas interpretaciones de las mismas, que encuentra en los postulados un tanto heterodoxos de Herbert Marcuse. Como sostiene M. Helena Rufat, "Si bé *Lectura de Marcuse* (1969) sembla ser una simple tasca editorial amb la finalitat de presentar al públic peninsular el filòsof jueu, molt reivindicat a la segona meitat dels seixanta, la seva figura reflecteix el desencís castelletià davant la societat soviètica. L'interès per Marcuse esdevé un mirall de la situació ideològica en què es trobà Castellet: crítica de la societat capitalista com a bon esquerrà i decepció i rebuig del marxisme stalinista que un any abans ha comtemplat. A partir d'ara, Castellet, a través del pensador alemany, matisa constantment el desfasament existent entre els postulats de Marx i la realitat actual" (Rufat, 1995:116).[238]

En efecto, en ese libro (publicado en enero de 1969 en lengua catalana por

---

[238]. Acerca del interés posterior del crítico sobre las relaciones entre marxismo y literatura, *vid.* Castellet (1980c).

Edicions 62 y del que no se han hecho más ediciones ni reimpresiones) con el que, según el crítico, pretendía plantearse el reto de demostrar, a través de su explicación, que las ideas marcusianas no eran tan complejas como por entonces se creía,[239] se hace una crítica punzante al régimen soviético del momento, de marcadas raíces stalinianas, y a la concepción marxista soviética de la dialéctica (igual que Marcuse hiciera en *El marxismo soviético* (1958). Las siguiente cita resume bien la actitud del crítico: "Dissortadament, la transformació de la teoria marxiana en ideologia, a la Unió Soviètica, ha determinat que els últims reductes ideològics "contestataris" (art, literatura, filosofia) hagin resultat els més perseguits, pel que tenien de refús de l'ordre establert, amb la qual cosa es produeix una doble paradoxa: una teoria dinàmica i transformadora de la societat esdevinguda ideologia conservadora d'un règim, el qual, a la vegada, es converteix en persecutor repressiu de les formes encara rebels d'aquesta ideologia. Així, el principal combat ideològic a l'interior de l'Estat soviètic va dirigit contra la transcendència del pensament i de l'expressió artística lliures i pretén d'imposar un "realisme socialista-soviètic" conforme a la realitat *política* de l'Estat, és a dir, un realisme que accepti la realitat social establerta com a quadre últim, definitiu i tancat del contingut artístic, sense permetre-li de transcendir-la ni en la forma ni en el contingut. I així, quan l'estètica oficial soviètica ataca la noció de "l'antagonisme insuperable entre l'essència i l'existència" com a constitutiu del "formalisme", no s'adona o no vol adonar-se que ataca bàsicament el principi de la pròpia activitat artística" (1969e:52-53). Es decir, habla de un *totalitarismo* y de una *unidimensionalidad* que significan el abandono del objetivo revolucionario de los fundadores del marxismo, quienes reconocían la estructura del mundo en la que la dinámica o movimiento del universo histórico

---

[239]. *Vid.* declaraciones al respecto en Campbell (1971:299). Para la explicación sencilla de las ideas marcusianas se sirve Castellet de dos libros aparecidos el año anterior: Tito Perlini, *Che cosa ha veramente detto Marcuse*, Roma, Ubaldini editore, 1968; y G.E. Rusconi, *La teoria critica della societat*, Bolonia, Il Mulino, 1968.

surgía de la negación de los contrarios.[240]

Las salidas al extranjero, las nuevas matizaciones ideológicas y la crisis de los postulados realistas (producto, precisamente, de su cada vez mayor desligamiento de toda intencionalidad política), el desgaste, en definitiva, que en el activismo político experimenta Castellet en torno al año 1968, le conducen a posiciones más abiertas, lejos de la política y del activismo revolucionario contra el franquismo que habían caracterizado su obra hasta el momento. Como afirma Rufat Casals, "La indissolubilitat entre el canvi-obertura ideològics i el canvi-obertura crítics se'ns fa evident" (Rufat, 1995:120).[241]

---

[240]. Esas mismas ideas las desarrolla nuestro crítico en el "Pròleg a l'edició catalana" (1968e) del libro de Marcuse (1954), *One-Dimensional Man: studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*.

[241]. Maria Helena Rufat hace un breve seguimiento del cambio que se produce en la escala de valores del crítico, desde el predominio de la política al de la moral, a través de los contactos con José Luis Aranguren entre 1950 y 1970, aproximadamente.

TERCERA PARTE

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

CAPITULO I. EL RELEVO GENERACIONAL. *NUEVE NOVISIMOS POETAS ESPAÑOLES* (1970).

I.1. CUESTIONES PRELIMINARES.

Si bien el paso de la etapa objetivista a la realista y sociológica se produce, como vimos, de manera solapada y en gran medida evolutiva, entre esa segunda etapa y la tercera que vamos a abordar hay una ruptura radical, marcada, como siempre, por las circunstancias históricas, socio-políticas y culturales.

No vamos a entrar en la consideración de esas circunstancias ya que el período ha sido objeto de buenos y múltiples estudios.[242] No obstante, haremos referencia a alguna cuestión de tipo general que nos sirva para enmarcar el giro copernicano que experimenta la metodología crítica de Castellet a partir de 1968, aproximadamente.

De todos es conocida una serie de acontecimientos acaecidos a lo largo de la década de los sesenta que condujeron al desarrollo económico del país y a una progresiva liberalización política y, posteriormente, cultural e intelectual, fundamentalmente en la segunda mitad. Baste recordar la influencia que ejerció en España la encíclica *Pacem in terris* de Juan XXIII (1963) (basada en el reconocimiento de la igualdad y la dignidad humana de todos los hombres y en el derecho de todos a la libre búsqueda de la verdad y a la exposición de las propias ideas), la apertura que significó, a pesar de muchas insuficiencias, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, que posibilitó la entrada en nuestras fronteras de muchos de los textos marxistas más influyentes en la intelectualidad del momento y el auge del movimiento editorial a través de la creación de las colecciones de bolsillo, fruto, en

---

[242]. *Vid.* J.L. Abellán (1971); M.L. Abellán (1980); J.M. Castellet (1977d); E. Díaz (1974) y (1978); J.C. Mainer (1980); Equipo Reseña (1977); *El Viejo Topo* (1979) y (Extra 8); entre otros.

última instancia, del desarrollo económico propiciado por los Planes de Desarrollo Económico y Social.

A pesar de ciertas acciones políticas concretas, como el encierro en el monasterio de Montserrat a finales de 1970, conocido como la "Tancada", en el que participó Castellet, para protestar por el consejo de guerra de Burgos, exigir una amnistía general y pedir libertad para España, el activismo político cesa considerablemente a finales de los años sesenta y principios de los setenta, debido en gran medida a la "apertura" del Régimen, en beneficio de otro tipo de acciones -concentraciones, en este caso- más sedentarias y de una nueva concepción del compromiso. Son los tiempos de la *gauche divine*, denominación con la que se conoció a los intelectuales barceloneses de los setenta aficionados a las tertulias en los bares. Shirley Mangini resume a la perfección este momento: "La mención de la "gauche divine" y su papel en lo de Montserrat sugiere un aspecto de la cultura de los disidentes [...] que señala un cambio en la actitud de estos intelectuales. Como señala Roig, ya no eran intelectuales comprometidos más que en sus conversaciones; era sobre todo gente de tertulia y, como su nombre apunta, ejemplos del *belle monde* intelectual. La "gauche divine" ilustra muy bien, a fines de los sesenta y principios de los setenta, que, en general, los escritores ya no se entregaban a la política, con la excepción de algún "devaneo" como fue el encierro de Montserrat" (Mangini, 1987:216). Se trataba, como señala Elías Díaz (1974), de perder el "miedo a la libertad" para lograr una progresiva institucionalización de aquélla como *conditio sine qua non* para el establecimiento de la democracia; recordemos, en ese sentido, las protestas intelectuales en 1964, las manifestaciones universitarias de 1965 y la influencia del mayo del 68 francés, todo un hito generacional para los jóvenes universitarios defensores de la democracia.

Sin duda que los acontecimientos de aquel mayo francés estimularon el sentimiento de libertad en miles de universitarios españoles. Era una oleada de aire fresco que junto con la Ley de Prensa favoreció la apertura cultural e ideológica de España. Castellet, presente en la huelga general del 13 de mayo en París, afirmaba pocas semanas después que "Hi ha, en efecte, un aire de futur que s'està decidint a l'ambient. Quan comença el reflux dels manifestants cap a la Sorbona, tot es torna

desordre organitzat, *kermesse* familiar, discussió respectuosa: la Universitat és lliure. Nosaltres, de sobte, som lliures" (1968g:101).

Al mismo tiempo, nuevos escritores, educados en la cultura de los *mass media* y que no querian saber ya nada de la catástrofe bélica de finales de los treinta, hacen su aparición en el mundo cultural sensibilizados por nuevas mitologías y formas de pensar. Recordemos el desarrollo de la sensibilidad *camp*, de la *nova cançó* catalana y del movimiento *underground* y la influencia de la *generation gap* en la España de finales de los sesenta.

Carmen Martínez Romero, que ha estudiado en profundidad el pensamiento teórico-literario en nuestro país entre los años 1965 y 1975, habla -siguiendo las pautas de Martínez Cachero- de la historia de la literatura en esos años "[...] como el momento final de temas que se habían hecho reiterativos y la aparición de los primeros indicios renovadores" (Martínez Romero, 1989:23).

I.2. UNA NUEVA GENERACION EN MARCHA.

En la primavera de 1970 aparece en la recientemente creada editorial barcelonesa Barral Editores la primera y única edición de *Nueve novísimos poetas españoles*,[243] antología con la que Castellet, consciente de la aparición de un nuevo grupo generacional de jóvenes poetas, se propone, según las primeras palabras de su "Justificación", "[...] 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).

Según el crítico le ha incitado a ello el hecho de haber intentado lo mismo -en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*- con respecto a los poetas de postguerra, "[...] y no sólo por el hecho en sí, sino también porque esa antología había constituido, en cierto modo,

---

[243]. En 1976 aparece una edición en italiano a cargo Rosa Rossi.

un manifiesto generacional *de cuyos postulados los más jóvenes poetas disienten radicalmente*" (*ibid.*).[244] El móvil del crítico para la elaboración de la que en un principio iba a ser, según Antonio Martínez Sarrión (1990), una reedición y puesta al día de la antología de 1960,[245] fue -en palabras de Castellet- la necesidad -tal y como le obliga su oficio- de "dar testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos, es decir, de su relativa autonomía frente a los procesos cambiantes de la historia, de la que son reflejo y "contestación", a la vez, las obras de los mejores escritores" (*ibid.*, p. 14). Con este trabajo ha tratado, pues, de descubrir los poetas que han hecho posible esa nueva tendencia de ruptura que venía vislumbrando en los últimos meses y que es hija a todos los efectos de la realidad sociopolítica y cultural de la España de los años sesenta.[246] Y lo hace -como vimos- en clave generacional, intentando cohesionarlos de acuerdo con unos determinados rasgos comunes que ahora veremos, fruto de un momento histórico y socio-político concreto. Sin embargo, no todos los "novísimos" están de acuerdo en que a la altura de 1970 se pueda hablar de generación. Jaime Siles, uno de los "novísimos" no incluido, afirma que "la poesía novísima -que se pone de largo en 1966 y se presenta

---

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

[245]. Así parece serlo si atendemos a unas palabras iniciales de nuestro crítico, según las cuales el disentimiento de los nuevos poetas para con los postulados de los del medio siglo era tan radical "[...] que no me ha parecido oportuno darles entrada en una nueva edición de mi libro (1960a y 1965b): el bloque de la poesía española de la posguerra, a través de modos y estilos o de modas y formas distintas, había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años, coherencia que a mi entender se explicaba, en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil. Por el contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés" (*ibid.*, pp. 11-12).

[246]. Rosa María Pereda dedica un artículo ("Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa" (1981)) a subrayar esta filiación. También insiste al respecto en su introducción a la antología sobre *Joven poesía española* de Concepción García Moral [Moral-Pereda, 1979).

en sociedad en 1970- experimenta el más importante de sus cambios cuando se produce su *segunda mutación*: esto es, a partir de 1970, que es cuando su discurso se amplía, la nómina de sus autores se concreta y cada singularidad se realiza. Sólo cuando esto ocurre puede hablarse de *generación*" (Siles, 1989:11).

La metodología empleada al respecto está explícitamente encaminada a la consecución de ese objetivo concreto: "este no es un libro basado en los criterios habituales de "gusto": quiero decir que los criterios seguidos en la elección de los poemas -e incluso en la de los poetas- se han basado en la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse -o ignorar- a la poesía anterior" (*ibid.*, p. 13). Por lo tanto sólo incluye a aquellos poetas que le parecen más representativos "de la ruptura" y descarta "conscientemente" a los que no se han propuesto lo mismo. No obstante, no incluye a todos "por razones derivadas especialmente de la edad", sino que "Buena parte de mi trabajo ha consistido en una especie de labor de investigación para descubrir poetas prácticamente inéditos -o con un solo libro publicado- lo que reduce considerablemente el alcance de la selección, a la vez que, en otro sentido, la enriquece por la publicación de una elevada cantidad de materiales inéditos" (*ibíd.*). Con esta declaración quizá quisiera curarse en salud ante la presuposición del revuelo que provocaría la selección de poetas. Por eso declara también, con expresa ironía, que el prólogo que precede a la antología "pretende estar desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo". En realidad, así lo parece, a tenor de las declaraciones de los distintos poetas seleccionados en sus respectivas poéticas escritas al efecto, coincidentes en gran medida con la caracterización que hace Castellet. Ya lo veremos.

Contrariamente a la metodología empleada en años anteriores, *Nueve novísimos poetas españoles* es una antología de autores, al más puro estilo tradicional marcado por Gerardo Diego. Es por lo que a los poemas seleccionados antepone unas notas biobibliográficas y una poética de cada poeta.

La suposición -a la que aludíamos- de que esta nueva poesía es hija de un momento histórico concreto, la España de los sesenta, y de determinados hitos

ocurridos durante esos años,[247] nos lleva a rechazar su consideración -muy extendida por otra parte- como "poesía española después de Franco" y a sumarnos a aquellos postulados de Angel González (1980) por los cuales queda definida como "la última manifestación de la cultura del franquismo", a pesar de la autoconsideración de esos poetas como novedosos en lucha por la búsqueda de un futuro en realidad aún bastante incierto. No es, además, una poesía que luche denodadamente contra los postulados franquistas ya que abandona en gran medida toda preocupación política, social y ética. En ese sentido, debemos considerar -también con el poeta asturiano- su ruptura únicamente respecto al planteamiento del binomio "poesía-realidad" y no respecto a fórmulas de expresión, tanto en cuanto no pueden ser rigurosamente consideradas novedosas respecto a la tradición literaria española aunque sí respecto a las promociones anteriores.[248] La siguiente cita -larga, pero justificada por su agudeza- plantea la cuestión en su justa medida: "Si la poesía *novísima* -afirma A. González, quizá un tanto receloso como miembro de la generación anterior, pero con grandes visos de razón a grandes rasgos- rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista -que deja cuidadosamente a un lado-, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo. Decir [...] que es la lógica consecuencia de la Ley de Prensa *made in Fraga*, del Plan de Desarrollo Económico y del "bienestar televisivo" que "transforma" la sociedad española y "las salitas de la pequeña burguesía" de los años sesenta, es caracterizarla como una secreción final del franquismo de última hora. El irracionalismo, la gratuidad de muchas de sus teorías, el deslumbramiento ante "lo 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 otros más positivos) 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

---

[247]. *Vid.* preliminares a esta tercera parte.

[248]. *Vid.* Yagüe (1997:74-76).

basado en falsas estadísticas" (González, 1980:7).[249]

Félix Grande se ha manifestado sobre la relatividad de la ruptura en los siguientes términos: "[...] la ruptura que de alguna manera protagonizan los *novísimos o venecianos* no pasa de ser relativa y en cierto modo imitativa: su actitud tiene bastantes semejanzas con la agitación formalista, culturalista, surrealista -y saludablemente aventurera- que sucediera en la época de los *veinte* y en los años anteriores a la guerra civil. [...] En suma, hay menos parricidio intelectual y formal del que a primera vista nos proponen como predominante la publicidad, las camarillas, la moda y los mandarinatos editoriales" (Grande, 1979:61).[250]

Hagamos otro alto para aludir al nombre con el que nuestro crítico bautiza la nueva generación poética. El carácter de novedad que alienta el prólogo y la juventud de los seleccionados son acicates suficientes para la elección del título, denominación que alcanzó a la postre un éxito tal que ni el antólogo podría haber imaginado. A ello contribuyó, sin duda alguna, la eufonía del título.[251] El término "novísimos" no es nuevo, sin embargo, en el panorama literario español ya que Antonio Machado hizo uso abundante de él a lo largo de la segunda década de este siglo (en 1914 habla de "estética novísima" y de "poetas novísimos", y en 1916 de "novísimos poetas", de "autores novísimos" y de "novísima literatura"). Pero de donde creemos que lo toma Castellet es de la antología aparecida en Italia en 1961 con el título de *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, ya que, como afirma V.

---

[249]. Fanny Rubio (1982) dice en ese mismo sentido que los poemas seleccionados por Castellet son reflejo de una sustitución de las barricadas y de una renuncia a la esperanza generacional. Según Ignacio Prat, "la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet (...) El último acontecimiento político transformador de signo radical fue aquel suceso editorial sin perjuicio de lo que consideramos aquí más como tumba que como cuna de la sensibilidad nueva" (*apud* F. Rubio, 1982:25).

[250]. Guillermo Carnero (1978), uno de los poetas antologados, se manifiesta en la misma dirección.

[251]. Significativamente, *Anthropos* (1990a), (1990b) y (1990c)) dedica sendos apartados al estudio de los "novísimos" castelletianos con el título de "*Nueve novísimos*: veinte años de eufonía".

González Martín (1980), la concepción poética allí inmersa acerca de los poetas italianos de los cincuenta tiene bastantes puntos en común por la presentada por el antólogo catalán.[252]

Sin embargo, aunque la que alcanza un éxito sin discusión es la de *novísimos*, se dieron otras denominaciones al oportunista nuevo grupo poético. La casi simultánea aparición a finales de los sesenta de varios poemas de autores diferentes con el tema común de Venecia, originó, por parte de los detractores de la nueva estética, el mote de "venecianos" para estos poetas. Al parecer, fue Eladio Cabañero quien acuñó el término y, así, pronto se empezó a hablar de "poesía veneciana" y de "venecianismo". Posteriormente, el propósito de los jóvenes poetas nacidos entre 1939 y 1953/54 de restaurar la primacía del lenguaje lleva a Carlos Bousoño y a Jaime Siles a defender la denominación de "generación del lenguaje". Otros, llevados por la consideración de una nómina mucho más amplia que la expuesta por Castellet prefieren, incluso, la de "generación del 70". José Luis García Martín señala con rotundidad que "Hoy nadie se refiere a esos nueve poetas concretos cuando habla de los novísimos. La nómina se fue luego progresivamente ampliando: autores tan significativos de dicha estética como Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas o Jaime Siles no estaban incluidos en la recopilación inicial [...]. Por eso

---

[252]. Emili Bayo dedica unas líneas al rastreo del término buscando posibles fuentes de Castellet: "El término ["novísimos"], sin embargo, no era nuevo en el panorama de la literatura española. Recuérdese, por ejemplo, que en 1914 Antonio Machado escribía un pequeño apunte bajo el epígrafe "Poetas novísimos: Huidobro", dentro de su cuaderno publicado con el título *Los Complementarios*. La primera aplicación del término "novísimos" a esos jóvenes poetas de finales de los años sesenta tampoco corresponde a Castellet. En 1967, Luis Jiménez Martos, en la publicación correspondiente de la serie anual *Antología de la poesía española* que publicaba la editorial Aguilar, ya había denominado "novísimos" al grupo de jóvenes poetas entre los que se incluían Carlos Alvarez, A. Barasoaín, J. Caro Romero, F. Carrasco, V. García Hernández, A. García Ulecia, P. Gimferrer, P. Gómez Bedate, J.P. González Martín, D.J. Jiménez, J. Marco, C. Oroza, J.M. Requejo y J. Van-Halen. Tan sólo un año más tarde, José Luis Cano presenta el libro de Juan Luis Panero *A través del tiempo* con el artículo "Poesía novísima: Juan Luis Panero". Se trata, por lo tanto, de un término ya acuñado cuando José María Castellet lo utiliza para dar nombre a los componentes de su florilegio" (1994:198).

más de un crítico prefiere hablar de "generación del setenta"" (García Martín, 1985:51-52).[253]

Volvamos ahora al tono generacional que el antólogo impone al trabajo. Ya desde la cita de Francis Scott Fitzgerald que encabeza el "Prólogo" se manifiesta de forma explícita esta intención: "No somos más que una generación -afirma el novelista estadounidense- que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 15). A lo largo del prólogo va exponiendo a la manera de Petersen, aunque sin mención explícita alguna, los distintos rasgos que configuran el nuevo grupo generacional de jóvenes poetas. Vamos a verlos.

Ya en la "Justificación" habíamos visto un primer rasgo generacional: el anquilosamiento de la promoción anterior: "se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés" (*ibid.*, p. 12). No obstante, señala una parcial novedad en sus planteamientos tanto en cuanto parece que intentan revivir ciertas concepciones poéticas ya olvidadas o combatidas por poetas anteriores. Consciente de la imposibilidad de comprensión del sentido de ruptura con la generación anterior atendiendo únicamente a consideraciones de conflicto generacional y de revuelta contra los padres, atribuye a determinados hechos sociológico-políticos y culturales, tales como el cambio de gusto literario parejo a la evolución de la *moda* en las lecturas, la resurrección de autores olvidados y el afán de novedad, las razones de la ruptura.

Las cercanas fechas de nacimiento de sus componentes "bastarían [...] para justificar el cambio" y "han pesado notablemente" en la decisión del antólogo de elaborar este trabajo; he aquí, pues, otro importante rasgo grupal: "Pero no quiero dejar de mencionar aquí -afirma- dos hechos históricos que me parecen importantes: en primer lugar, que *todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939*, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo

---

[253]. En torno a las distintas denominaciones, *vid.* Marcos-Ricardo Barnatán (1989).

personal de la guerra civil, hecho que marcó decisivamente a las generaciones anteriores; en segundo lugar, que cronológicamente pertenecen a la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno conocido por "la revolución de los jóvenes" (*ibid.*, p. 12).[254] Esta afirmación es muy significativa de la amplitud que descubríamos en su concepto del hecho generacional; los nueve jóvenes poetas, junto con otros muy estimables no incluidos, 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.

Pero a veces nos resulta difícil secundar este cambio de posición o amplitud teórica que anunciaba el crítico ya que, aunque sus palabras no pueden ser más esclarecedoras en ese sentido, no deja, por otra parte, de indagar sobre las características que proponía Petersen.[255] Esto se hace patente con ocasión de esta joven generación a la que aún no ha querido bautizar, fiel a las consideraciones irónicas que predica. Seguidamente se refiere a los elementos educativos comunes de este grupo que se forma íntegramente en los supuestos de los *mass media*, y no en los del "humanismo literario", básico en las generaciones precedentes; la literatura queda casi eliminada como elemento formativo cultural de estos escritores en beneficio del cine, la canción, los tebeos, las comedias musicales, etc. El

---

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

[255]. Ampliando los límites genéricos y acortando los geográficos, Oriol Pi de Cabanyes y Guillem-Jordi Graells (1971) hacen algo parecido con respecto a la facción catalana de lo que consideran como *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Las fechas-límite y muchas de las características comunes (todos son productos de la "protopostguerra"; están marcados profundamente por unos medios de comunicación que los han envuelto desde pequeños; se han acogido plenamente al *boom* editorial de los 60, con un aumento de las posibilidades de publicación; se consideran integrados -con mayor o menor grado de aceptación- en un sistema económico que lanza continuamente nuevos productos; son autodidactas; en cada uno de los tres géneros básicos, encuentran puntos de confluencia y de divergencia entre ellos mismos; generalizada pobreza de lenguaje; deseo de cierta profesionalidad; además, la mayoría vive en Barcelona) coinciden con las expuestas por Castellet. Sin embargo, de los poetas catalanes seleccionados por éste, sólo incluyen a Pere Gimferrer.

antólogo se sirve de *La torre dels vicis capitals* de Terenci Moix[256] para ejemplificar esta actitud en uno de los representantes más significativos de la nueva generación,[257] sin olvidar la serie de artículos de Vázquez Montalbán aparecidos en *Triunfo* bajo el título de "Crónica sentimental de España". Contrariamente a lo que sucedía en los países occidentales más próximos, en la España de los últimos años cincuenta y los primeros sesenta el paso de unos supuestos a otros no se produce de forma gradual a través de momentos de coexistencia de ambos, sino que, carente de una información cultural completa, se impone una cultura basada en unos "*mass media* de muy baja calidad" ("radio, TV, publicidad, prensa revistas ilustradas, canciones, tebeos, foto-novelas, etc., a un mero nivel de cultura futbolística" (*ibid.*, p. 20)), pero que por lo mismo consiguen un enraizamiento popular de muy amplia extensión demográfica: "Se trata -afirma- de una cultura popular alienadora por alienada, pero prácticamente la única existente -y quizás la única real- dada la también baja calidad de la cultura considerada aristocrática y de la ausencia de vanguardias estéticas, bloqueada su aparición por las presiones ideológicas de algunos de los grupos dominantes en la época" (*ibid.*, pp. 20-21).

Lo que se estaba formando era toda una "nueva sensibilidad", el gusto o

---

256. Terenci Moix, *La torre dels vicis capitals*, Barcelona, Selecta, 1968.

257. Reproducimos el texto por la interesante explicitación de los hechos: "Frente al relato titulado *Màrius Byron*, Terenci Moix antepone una "nota imprescindible" en la que desaconseja su lectura a quienes hayan nacido antes de 1942, es decir, a aquellos lectores en cuya formación cultural no han entrado elementos tan dispares como la poesía victoriana; las películas americanas de la Fox, la Metro y la Universal de las décadas de los 40 y 50; las canciones de Conchita Piquer, de Ana María González, de Juanito Segarra y de Jorge Sepúlveda; los tebeos: *Superman*, *Flash Gordon*, "El guerrero del antifaz" y "Pulgarcito"; las comedias musicales americanas como *My Fair Lady*, *Camelot*, *Kismet*; etc. La impertinencia de Moix es, en todo caso, muy significativa por cuanto -rigurosamente autobiográfica- representa una de las primeras confesiones generacionales en las que la literatura queda prácticamente eliminada de la formación cultural de un escritor: a su lista -que he transcrito incompleta- añade solamente como libros, la *Atlántida*, de Benoit; las novelas de Agatha Christie y de P.C. Wren y la *Ligeia*, de Poe, pero aún, en este último caso, añade: "...pensando en Barbara Steele"" (*ibid.*, pp. 23-24).

sentimiento *camp*, que Castellet define en palabras de "la papisa" Susan Sontag,[258] y del que, a pesar de pertenecer a la generación que viene a sustituir a la suya, destaca algunos factores positivos tales como la destrucción del maniqueísmo propio de la generación anterior ("el solo hecho hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural" (*ibid.*, p. 29)). El hecho de que los jóvenes se sumen masivamente a esta sensibilidad no significa sino el reclamo de su derecho inalienable a vivir libremente las contradicciones propias de su tiempo histórico.

Por otra parte, en una época "*mítica*, mitificadora", como es gran parte de los años 60, no es difícil encontrar unos guías o caudillos que canalicen la atención de los jóvenes: "Su universo se constituye alrededor de unas constelaciones mítico-populares, importantes puntos de referencia en su organización vital y cultural: Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente sus pasiones adolescentes -eso podría ser Historia-, sino el Erotismo o el Sexo; y Ernesto Guevara no será un estímulo o un modelo político a seguir -eso sería Historia- sino la revolución en su versión más inmediata y subyugante. Y cito esos nombres porque aparecen con frecuencia -en especial el de Guevara- en la obra de nuestros poetas" (*ibid.*, p. 28).[259] Como vemos, en esta ocasión las figuras de los guías son despersonalizadas en favor de la formación de un sistema de referencias míticas que constituyen sus banderas que se erigen en refugios personales o "símbolos aglutinadores" del grupo contra un mundo alienador. Desde la existencia de los medios de información de masas el mito pierde el poder de dar sentido al universo y se convierte en una "estrategia de evasión", en un instrumento para limitar "conservadoramente" el pensamiento.[260]

---

[258]. *Vid.* también Castellet (1969b). Sobre esta cuestión, remitimos al capítulo dedicado a la teoría generacional del crítico.

[259]. Significativamente, Castellet titula la segunda parte del prólogo "De Yvonne de carlo a Ernesto Guevara".

[260]. Otros estudiosos (Jordi Gracia (1990), p.ej.) consideran, sin embargo, como guía de la nueva generación a Pere Gimferrer. En realidad, a la hora de buscar un

La lectura de *Mythologies*, de Barthes (1957), es importantísima para la apertura teórica de Castellet y para sus cambios de concepción estética y metodológica. En un artículo (1969b) escrito pocos meses antes de la aparición de la antología, manifiesta ya la nueva concepción del mito como "paraula" (*parole*) y "missatge" propia del teórico francés. La relevancia que adquiere el concepto de mito en la tercera etapa del antólogo viene secundada por unas interesantes declaraciones al respecto: "[...] no hi ha més que una actitud possible per a comprendre la sensibilitat de la nova generació: acceptar els seus mites i intentar d'establir-ne el codi, és a dir, la semiologia apta per a la comprensió dels signes que són aquests mites" (1969b:45). La apertura metodológica está, pues, servida. Una larga cita de unas palabras insertas en el prólogo a la antología lo confirman: "Ahora bien, como dice Roland Barthes, el mito se ha convertido hoy en un "habla" *(parole)*, es decir, en un mensaje. No es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma. Y, por lo tanto, la ciencia de los mitos se convierte en una semiología -esa vasta ciencia de los signos que Saussure postuló hace más de cincuenta años- con lo cual nos encontramos en seguida ante el problema de la significación de los mitos. Solo que el lenguaje de los mitos creados por los *mass media* es un meta-lenguaje, que forma parte de un sistema semiológico secundario, porque se edifica a partir de una cadena semiológica anterior: el mito convierte la historia -su origen- en naturaleza, en objeto. Por definición, se trata de un valor que no exige la sanción de la verdad. En consecuencia, el mito acaba presentándose desnudo: no esconde nada, no es una mentira ni una confesión, se muestra como ahistórico y apolítico y adquiere un valor absoluto, imperativo, conminatorio" (*ibid.*, pp. 27-28). Obsérvese en estas declaraciones el interés por las diversas ciencias (semiótica, lingüística, antropología) o corrientes metodológicas (estructuralismo) que van a dominar -como veremos- en su pensamiento teórico-crítico a lo largo de esta tercera etapa y lo van a dotar de una

---

nombre que resuma todas las características de la estética *novísima*, Gimferrer es el más idóneo. No en vano, en la poética que pone al frente de sus poemas seleccionados en la antología, Molina-Foix pondera "la paternal tutela de Pedro Gimferrer".

modernidad y un aire fresco de los que carecía en los últimos años.

En cuanto a la búsqueda de guías para la nueva generación señala también que su formación literaria es fundamentalmente extranjera: "Así, resultan ser sus maestros Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc. Y en ellos se inspira la que podríamos llamar su actitud de poetas y su concepción del oficio" (*ibid.*, p. 38).

También alude al lenguaje común utilizado por el grupo para la manifestación de sus consignas; se trata del mismo lenguaje "sarcástico, distanciador y "cuestionante"" empleado por los últimos movimientos revolucionarios, denominados "contestatarios", a través de técnicas elípticas, de sincopación y de *collage* y de la introducción de elementos artificiosos y exóticos. No vamos a entrar ahora en su consideración ya que su estudio supone el núcleo principal de nuestro siguiente apartado.

Todas estas características comunes permiten al antólogo afirmar que "Tengo la impresión de que, a lo largo de estas páginas, *hemos encontrado los puntos de contacto que nos permiten hablar de la aparición de un nuevo grupo generacional en la poesía* (*ibid.*, p. 43). Subrayamos la frase por la enjundia que presenta a la hora de resaltar su seguridad de haber configurado una nueva promoción en el panorama literario español, hecho que supone otra primicia teórico-crítica de Castellet, fruto, seguramente, de su sobresaliente facilidad para "adivinar" en cada momento las nuevas tendencias estéticas que se van a imponer en nuestro país.

Ahora bien; también es consciente de su cierta precocidad a la hora de intentar establecer el código mitológico de la nueva generación: "Tal ha sido la tentativa esencial de este prólogo, cuyas limitaciones son obvias (juventud de los poetas seleccionados, provisionalidad del juicio sobre su obra, generalizaciones excesivas en un intento de configurar un cuadro generacional sobre el cual poseemos insuficiencia de datos, etc.)" (*ibid.*, p. 45).

A pesar de todos estos rasgos que confieren unidad a los jóvenes, señala con insistencia la necesidad de diferenciar dos grupos dentro de los mismos: "Los *seniors*" (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Alvarez), poetas cronológicamente mayores en quienes se produce la ruptura a partir

de supuestos anteriores ("ellos son los que sufren realmente la "pesadilla estética" y los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura" (*ibid.*, p. 25)), y "La *coqueluche*" (Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero) ("-denominación cariñosa dada por alguno de sus mayores a la irrupción de un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas, [...]-"(*ibid.*)), aquellos que viven "con un cierto aire de aventura universitaria", menos dramáticamente, las violencias morales y las deformaciones intelectuales propias del momento: "aparecen en escena -afirma Castellet- como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial, aunque lleguen a admitir alguna que otra excepción, quien sabe por qué extraño arrebato de generosidad" (*ibid.*, pp. 25-26). En el próximo apartado veremos las "tensiones internas" entre ambos, ya que obedecen a la distinta consideración de la cultura y del modo de hacer poético.

En efecto, como decíamos anteriormente, observamos una gran similitud entre la caracterización generacional y poética de Castellet y la que ofrecen los poetas seleccionados en sus poéticas, que hace pensar, como sostiene Pilar Yagüe (1997), en que la elaboración de la antología parece de común acuerdo entre poetas y antólogo. Una afirmación de Gimferrer incide en nuestra idea: "José María -esto hay que decirlo- nos reunió en su casa a los que entonces estábamos en Barcelona: a Leopoldo María Panero, a Manuel Vázquez montalbán, a Ana Mª Moix, creo que a Guillermo Carnero, no sé si a algún otro y a mí. Nos leyó el "Prólogo" y todos pudimos hacer las observaciones que estimamos pertinentes. En conjunto nos pareció un análisis válido de la poesía que nosotros hacíamos entonces. Y no pretendía ser otra cosa que eso" (en García de la Concha, 1989:27). Esto no hace sino demostrar la sinceridad del antólogo al afirmar que el prólogo estaba desprovisto de todo afán dogmático o profético. Una breve aproximación a las poéticas delimitará el alcance de nuestras afirmaciones. No nos referimos, sin embargo, a la adecuación de los poemas seleccionados a las poéticas ya que su

estudio lo ha realizado Pilar Yagüe (1997).

En cuanto a la consideración de la autonomía del arte, del valor absoluto de la poesía por sí misma y del poema como objeto independiente y autosuficiente, es decir, a la concepción de la inutilidad de la poesía, Vazquez Montalbán y Azúa son explícitos. El primero sostiene que "ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista. La cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad. [...] Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. Sospecho que no sirve para nada en ninguna parte" (Vázquez Montalbán, 1970b:59). De forma similar Azúa afirma que "La tácita idiotez de ciertas concepciones de la historia o de la sociedad sólo me interesan cuando se manifiestan como idioteces poéticas, si juzgo a la literatura desde la literatura y no desde la tribuna electoral" (Azúa, 1970:140). Unas palabras de Rosa María Pereda nos sirven para resumir y zanjar perfectamente la cuestión: "Respecto a la utilidad de la poesía, hay que decir que, a diferencia de las escuelas dominantes entre sus predecesores, no se hacen gran ilusión. No creen que la poesía sirva para gran cosa, aparte de su disfrute en los dos momentos eje de la creación y la lectura, y eso les conforma. Como hijos de su momento, prefieren dar al cambio político y social lo que es del César, o sea, la acción, y otras formas de pensamiento y de expresión, y a la vida, cierto hedonismo propio también de la época. A la poesía, lo que es de la poesía, lo que no puede venir de otro lado ni ir a otra parte. Naturalmente que la poesía es inútil" (Pereda, 1981:62).

Con respecto a aquellas afirmaciones del antólogo según las cuales la forma del mensaje es su contenido y el ideal poético sería alcanzar el sentido mismo de las cosas y no el de las palabras -que veremos en el siguiente apartado-, Vicente Molina-Foix muestra interés "[...] hacia la constitución, por medio de la palabra, de una nueva realidad distinta a la personal, de un universo propio, ordenado, coherente, en el cual la visión del mundo estuviera imbricada en la línea formal del poema, y en la que se tienda, según las palabras de Ponge [...], a "reemplazar el desafío de las cosas por el lenguaje" (Molina-Foix, 1970:186-187).

Martínez Sarrión y Gimferrer son los que manifiestan de manera más explícita

su formación a través de los *mass media* ("[...] interés por otras formas culturales, no literarias en sentido estricto, muy evolucionadas o de sorprendente madurez y exigencia (cine, música folk, blues, jazz, tendencias pictóricas como neo dada, pop, comics últimamente, etc.). Este dato de avidez y curiosidad apasionada por las vanguardias mundiales me parece decisivo en la formación de los poetas de mi generación" (Martínez Sarrión, 1970:91); "Descubrí entonces [...] el jazz y empezaron a perfilarse mis gustos cinematográficos. Se inició mi gran época de pasión por el cine [...]. Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y ésta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí" (Gimferrer, 1970:156-157)), y sus maestros literarios ("En mi caso particular tengo que hablar, creo que es visible en mis poemas, del eco del primer Eliot, tal vez de Pound y sin duda alguna de los surrealistas" (Martínez Sarrión, *ibid.*); "Mis poetas preferidos eran, en España, los del 27, a quienes debo mucho, y fuera de ella, además de Perse, Eliot y sobre todo Pound" (Gimferrer, *ibid.*, p. 156)). También Molina-Foix habla de Yeats y de Perse como dos de los poetas que más admira.

Además de sus referencias a la influencia de los *mass media* y de algunos maestros literarios, en la "Poética" de Gimferrer observamos -resumidos- casi todos los rasgos expuestos por Castellet en el prólogo. Así, además de su identificación con la sensibilidad *camp*, hace alusión expresa a las más importantes cualidades estéticas de la nueva poesía al decir del antólogo:[261] desde la escritura automática y el gusto por el barroquismo ("Estaba escrito [su libro *Malienus*] en alejandrinos blancos, sin puntuación, presidido por la obsesión del ritmo, las imágenes, el poder sugestivo de un lenguaje extremadamente barroco [...]. Era, por lo demás, escritura automática" (*ibid.*, p. 156)) hasta el gusto por ciertas técnicas retóricas elípticas ("Me gusta la palabra bella y el viejo y querido utillaje retórico. Suelo proceder por elipsis; es decir, que de una primera redacción más extensa de mis poemas elimino los nexos de asociación de ideas. Éste, y el rítmico, son los criterios que

---

[261]. *Vid.* el siguiente apartado.

principalmente guian mis supresiones" (*ibid.*, pp. 157-158)) y por el *collage* ("Incorporo al texto, con un sentido distinto, cualquier cita o referencia que se me aparezca como naturalmente sugerida" (*ibid.*, p. 158)).

El increíble parecido del texto de Gimferrer con el de Castellet hace pensar más o menos en una coautoría de ambos. No obviemos la dedicatoria que encabeza la antología: "Este libro debería estar dedicado a Pedro Gimferrer que me ha ayudado considerablemente en su elaboración. [...]" (*ibid.*, p. 7). El poeta barcelonés lo niega, no obstante, de manera radical; ante una pregunta según la cual le hacen responsable de inclusiones y exclusiones e, incluso, de la teorización que sustentaba la antología, responde que "[...] debe quedar claro: la antología es obra suya. Hay un poeta, que no nombraré, en cuya exclusión José Mª y yo estábamos entonces de acuerdo. Hacía entonces una ruptura vanguardista que no nos convencía. No nos perdonó su exclusión durante mucho tiempo. En cambio, debo decir que si Antonio Colinas no fue incluido, se debió simplemente a que José María estimaba que era un excelente poeta pero demasiado clásico en comparación con los demás. Yo tuve que respetar en ese caso la opinión del antólogo aunque no la compartía" (en García de la Concha, 1989:28).[262] Sin embargo, gran parte de la crítica posterior, especialmente la detractora de la antología, insiste en la autoría de la selección de autores por parte de Gimferrer; incluso se ha pensado en Vicente Aleixandre como responsable último de la misma.[263] Pero no acaba aquí la nómina de posibles responsables; Guillermo Carnero ha llegado a afirmar que "la responsabilidad fue de Carlos Barral, suya fue la idea y la iniciativa, en la que también participaron Ferrater y Gil de Biedma, conscientes del fracaso del realismo y de que había que

---

[262]. *Vid.* en el mismo sentido unas palabras incluidas en Gabriel y Galán (1985).

[263]. Jordi Gracia (1990) explica desde diversas ópticas la significación de Gimferrer en el montaje de la antología. En torno a un posible examen de la aportación de Gimferrer a *Nueve novísimos poetas españoles*, afirma con rotundidad que "Pecaría de parcial un análisis ceñido a su parte antológica, cuando desde la primera página, en esa dedicatoria desenfadada y novísima de Josep Maria Castellet, es transparente la invitación a ver en Gimferrer si no al padre vergonzante de la criatura sí algo más que uno de los jóvenes antologados" (Gracia, 1990:XVII).

hacer algo distinto, con primacía de lo estético" (*apud* Gabriel y Galán, 1985).

I.3. LA ESTETICA DE LOS *NOVISIMOS* CASTELLETIANOS.

Ni que decir tiene que la ruptura de la nueva generación poética con la anterior se manifiesta de manera primordial en el distinto empleo del lenguaje y de sus posibilidades. Toda una nueva concepción poética, hija de nuevas sensibilidades, se estaba abriendo camino a finales de los sesenta y prolongaría su reinado durante toda la década de los setenta, hasta que una nueva revalorización de la historia marcara un camino diferente. Como afirma Pilar Yagüe, "José Mª Castellet, con su *Nueve novísimos poetas españoles*, marcará una época y acuñará una denominación estética de la que estar fuera o dentro (ser "novísimo" o no serlo) se convierte en la gran cuestión que domina la década poética de los setenta" (Yagüe, 1997:26).

Aunque algunas antologías anteriores (es el caso de la *Antología de la joven poesía española*, de Enrique Martín Pardo (1967) y de *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló (1968)) habían apuntado incipientemente la nueva tendencia, es la de Castellet la que sienta cátedra (valga la expresión) y la que, en cierto sentido, marca las pautas de lo que se conocerá en un ámbito más amplio como poesía *novísima*. No vamos a entrar en el estudio de esas antologías anteriores ya que la profesora Pilar Yagüe se ha dedicado a ello, con especial atención al rastreo de huellas de la nueva tendencia, en su estupendo y recientísimo estudio sobre *La poesía en los setenta. Los* novísimos, *referencia de una época* (1997).[264]

Vamos a intentar definir ahora la estética *novísima* tal y como la plantea Castellet en su antología. Un hecho es primordial ante todo: "En contra de la poesía anterior intencionadamente no sólo "contenutista", sino muchas veces didáctica o políticamente energética, los jóvenes poetas que por sus intereses diversos

---

[264]. *Vid.* también: Emili Bayo (1994).

propugnan la autonomía del arte, proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran el poema como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos" (*ibid.*, p. 32). Remitiéndose a unas consideraciones del Barthes de *Mythologies*, el antólogo cifra la especificidad de la nueva poesía en que "[...] mientras el mito mira hacia una ultra-significación, a la amplificación de un sistema primero, la poesía, por el contrario, intenta reencontrar una infra-significación, un estado pre-semiológico del lenguaje; en síntesis, que se esfuerza en retransformar el signo en sentido: *su ideal -tendencial- sería alcanzar no el sentido de las palabras, sino el sentido mismo de las cosas*" (*ibid.*, pp. 46-47). A partir de estos presupuestos, muy cercanos a los de la poesía simbolista, modernista, que anteriormente desechara, podremos comprender esta nueva estética.

La última parte del prólogo, significativamente titulada "Del oficio de poeta", está dedicada al análisis de la *forma* de esta nueva poesía. Una serie de rasgos son aceptados por la mayoría de los poetas seleccionados. Por una parte, existe una libertad formal absoluta, tanto en la práctica como en la consideración misma de lo que debe ser formalmente el poema, y una despreocupación hacia las formas tradicionales.

Fieles a una de las características de la época destacada por U. Eco, la de presentar configuraciones poco definidas o procesos en lugar de resultados acabados, obtienen el discurso por aforismos en lugar de por silogismos. Sólo así se explica la utilización de diversas técnicas como la escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de *collage*: "En todo caso, se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una "ilógica razonada" [es el caso de Félix de Azúa, Vázquez Montalbán, José María Alvarez, Guillermo Carnero y Ana María Moix] y, en otros, un "campo alógico" significante [Martínez Sarrión, Gimferrer, Molina-Foix y Panero], cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos

elementos que componen ese universo sincrónico que es el poema" (*ibid.*, p. 41).[265] Andrew Debicki ha querido ver en la consideración del lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, en el empleo simultáneo de diversas perspectivas y diversos niveles de lenguaje y en el escepticismo en cuanto al valor de la literatura para captar significados, rasgos inequívocos de postmodernidad: "De diversas maneras, los "novísimos" logran privilegiar el lenguaje poético y sus dimensiones evocativas por encima de la tarea de comunicar significados o captarlos en una forma. En esto siguen, en cierto sentido, el camino ya trazado por poetas anteriores del 50 y su orientación a la poesía como acto continuo de indagación. LLevan esta orientación a sus últimas consecuencias, dejando atrás la preocupación anterior en el "yo" y la realidad de su mundo para enfocar más directamente el lenguaje y su poder. [...] Subrayan el valor de la poesía como actividad del espíritu y no medio de expresión, como indicó José María Castellet. Al hacerlo, marcan el cierre de la época moderna y dan plena entrada a las perspectivas y actitudes de la postmodernidad" (Debicki, 1989:16).[266]

Ahora bien; a pesar de la aceptación generalizada de ciertas técnicas, éstas adquieren distinta significación según la individulidad inalienable de cada poeta. La técnica del *collage*, "abundantemente utilizada por unos y otros", es un caso significativo: para Gimferrer, supone una forma de entroncar nostálgicamente con la propia experiencia cultural; Alvarez la utiliza para insertar voluntariamente su poesía en un contexto histórico y para demostrar que las aparentes discontinuidades históricas tienen puntos de enlace; Panero intenta conseguir efectos sincrónicos; y Vázquez Montalbán emplea diversos elementos, como letras de canción o fragmentos de discursos, para significar exactamente lo que son.

Por último, señala otra característica, propia, más bien, de la *coqueluche*

---

[265]. "Aborrecemos la claridad y la geometría. Hoy sentimos un gusto malsano por la confusión y el desorden. Hasta la lucidez consiste en liberarse de ella a tiempo" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 35), afirma Eugeni Trias, uno de los principales teóricos de la generación.

[266]. También Antonio García Berrio (1989:15) incide en el carácter postmoderno de la estética *novísima*.

(Gimferrer y Carnero, Azúa y Molina-Foix, especialmente): la artificiosidad y la introducción de elementos exóticos, tales como temas orientales, nombres atractivos por su valor fonético, mitos clásicos, fábulas medievales o exaltaciones de ciudades desconocidas. "Se trata -afirma el antólogo- del descubrimiento del gusto por una literatura gótica o modernista, de la importante influencia de Pound y, no hay que olvidarlo, del horror por todo lo español, precisamente porque en los pocos casos en que se introducen temas españoles éstos son tratados como elementos exóticos" (*ibid.*, pp. 42-43).

Una vez delimitada la identidad de cada uno de los dos grupos que distingue en esta generación poética, centra su atención en las diferencias entre ambos, disensiones que afectan fundamentalmente a las cuestiones estilísticas. Primeramente lo hace atendiendo a la noción de *cogito interruptus* que plantea Umberto Eco en su *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*.[267] Según el antólogo, estos dos grupos provienen del distinto planteamiento que hacen de este concepto. En los *seniors* hay una "[...] voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva" (*ibid.*, p. 32), mientras que en *la coqueluche* observa una "conformación mental que proviene de la educación llamada pos-gutenbergiana, es decir, en el código semántico de McLuhan, de la formación *táctil* de la personalidad" (*ibid.*).

Pero esta disparidad no es la única. Existe, además, una serie de tensiones internas del grupo generacional. Una de ellas viene dada por la coexistencia de una doble interpretación del fenómeno *camp*: como posibilidad de búsqueda de un tipo de poesía más arraigada, que arranque de la cultura popular, en el caso de Vázquez, Alvarez y Moix, o como asunción elitista, aristocratizante, *snob* de los mitos populares, en el caso de los demás. A una revalorización de los materiales considerados tradicionalmente como no poéticos contrapone, pues, el exotismo y la artificiosidad de los más jóvenes.

---

[267]. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.

Un último factor de tensión que distingue existe entre los poetas que experimentan sobre la estructura del lenguaje (Martínez Sarrión, Azúa, Molina-Foix), los que intentan desmitificar el lenguaje cotidiano a través de un uso voluntario de lugares comunes, frases hechas o descuido consciente del lenguaje escrito (Vázquez, Alvarez, Moix, Panero)[268] y aquellos que basan la estructura de su lenguaje poético en el valor rítmico o musical que otorgan, más que a la lengua, a las palabras (Gimferrer, Carnero).

En realidad, las singularidades -cada vez más acentuadas con el paso del tiempo- son una de las notas características del grupo. Tanto, que lleva a César Nicolás a afirmar que "Es una generación atípica, escindida, fragmentada, interrunpida y *perdida* desde el comienzo. No hay una estética dominante, sino varias, a veces enfrentadas o ecléctica mente confundidas. Cada una presenta sus hilos, sus rupturas, sus simpatías o sus fobias" (Nicolás, 1989:13).

En cualquier caso, la existencia de determinados elementos comunes a la mayoría, que es lo que da cierta coherencia al nuevo grupo generacional frente al anterior, es algo que no se puede negar.

La superposición de distintos materiales poéticos (tales como el libre juego de significantes, la mezcla de prosa y verso,[269] la incontrolada irrupción verbal o la superposición de voces) para la consecución de la ruptura de la lógica lingüística del texto es, en efecto, una de las claves para la comprensión estética de la poesía de los antologados (Santiago Martínez, 1990a).

Contrariamente a lo que manifiesta Castellet acerca de la escasa influencia de la tradición literaria en los jóvenes poetas, la gran afición de éstos por la lectura es la que marca algunos de los aspectos estéticos -señalados por el antólogo- más sobresalientes del grupo. Basta ver algunas de las poéticas insertas para

---

[268]. "¡Sublime despiste el de incluir a Leopoldo María dentro de tales parámetros!", afirma José Francisco Ruiz Casanova (1990b:XIX).

[269]. Rasgo éste especialmente significativo en V. Molina-Foix y en Ana Mª Moix (*vid.* Muñoz Pujolar (1990)) y, posteriormente, en F. de Azúa (*vid.* Fernández Cavia (1990)).

comprobarlo. La pasión por la lectura dota a su escritura poética de un marcado carácter intertextual que confiere a la literatura española una nueva etapa de modernidad de la que estuvo alejada durante tantos años. De acuerdo con ésto, César Nicolás sostiene que "La aparente y novedosa originalidad de los primeros *novísimos* radicaba en sus múltiples lecturas, en su interesante acarreo de procedimientos, temas y materiales diversos" (Nicolás, 1989:13). Es precisamente esa afición por la lectura la que motiva una de sus principales características estéticas, ampliamente reconocida por la crítica: el culturalismo, piedra angular de la poética *novísima*, especialmente de la de los primeros tiempos, aquellos que tan acertadamente define Castellet. Así lo ha visto, entre otros, García Berrio en su artículo significativamente titulado "El imaginario cultural en la estética de los "Novísimos"", hasta el punto de afirmar que con el paulatino declive de la estética manierista en las imágenes de la evocación cultural, los "novísimos" han ido perdiendo una de sus señas de identidad grupal Qué duda cabe de que las evocaciones visuales -tan importantes en el barroco- juegan un papel determinante en la nueva estética. García Berrio resume perfectamente el alcance de esta actitud: "La peculiaridad del imaginario cultural [...] es su desentendimiento al menos inmediato de las formas radicales de la experiencia imaginario-antropológica. Se trata de un imaginario esencialmente manierista, es decir metalingüístico, en el que el soporte de la imagen o del símbolo aparecidos en la superficie del texto nuevo no son los referentes de la realidad, miméticos o esencializados, sino otra imagen cultural interpuesta. [...] La dimensión más idónea de las imágenes en esta fantasía cultural de los novísimos acusa sobre todo el soporte de lo visual. Se trata de evocaciones táctiles y ópticas sobre las que poetas y lectores componen la conjuración de resonancias sentimentales que se gestan en la evidencia suscitada del recuerdo plástico" (García Berrio, 1989:14).

Gran parte de la crítica se ha manifestado acerca de esta consideración errónea del antólogo. Fanny Rubio y José Luis Falcó afirman sin reparos que, además de la importante influencia de los *mass media*, "[...] el verdadero telón de fondo continuaba siendo un conocimiento más o menos profundo de la tradición

literaria" (Rubio y Fal, 1982:76).[270] Podemos decir, en resumen, que el culturalismo responde al afán por abarcar el ingente material acumulado a través de las numerosas lecturas, lo que explica en gran medida su intencionalidad mitificadora.

El uso frecuente de referencias culturales -aducido, en ocasiones, como señal de inmadurez de los jóvenes poetas- les servía para esa expresión indirecta del yo lírico a la que hacíamos referencia, además de ser una forma de diferenciación con respecto a la generación anterior e, incluso, como afirma Siles, "una forma de oposición al poder". Pero también tuvo frutos negativos para los poetas ya que exigía del lector un gran nivel cultural para su comprensión. Como afirma Pilar Yagüe, "el llamado *culturalismo* parece tener un efecto *boomerang*: lo que se arroja como un presente exquisitamente aderezado (y no exento de provocación) es recibido y devuelto por una parte de los receptores como desairada invectiva. [...] La complicidad que une al autor *novísimo* con su lector invita a un gozoso disfrute con la cultura, pero cerrará un círculo que pronto se vió asfixiante" (Yagüe, 1997:81).

Ni que decir tiene que el susodicho culturalismo alcanza en la técnica de *collage* sus máximas posibilidades expresivas, ya que a la viabilidad de la libre asociación de elementos heterogéneos une la factibilidad del entrecruzamiento sincrónico de discursos variados. Como afirma Santiago Martínez, esta forma de proceder "[...] desplaza el centro de gravedad referencial hacia el propio poema, al tiempo que se instala en la tradición cultural -inmediata o propiamente literaria- para

---

[270]. Es ya muy larga la nómina de estudiosos que se han manifestado al respecto. Valgan como ejemplos los siguientes: "Los poetas novísimos, considerados por Castellet como esencialmente antiliterarios, no resisten hoy -ni entonces se les escapó a algunos críticos- esa calificación" (Yagüe, 1997:73); "Si la anterior pudo ser definida en términos de eticismo, esta promoción lo sería como literaria (y hasta *literaria*, aunque desde otro ángulo Castellet les pueda ver como *antiliterarios*), esteticista, aristocratizante, experimental y lúdica" (Jiménez, 1970:12); "La única realidad que parece interesar a los poetas *novísimos* es la puramente literaria" (A. González, 1980:6). Considerando casos concretos, es significativa la protesta de José Fernández Cavia (1990) (en torno a la obra de Azúa) contra la consideración castelletiana de la formación "aliteraria" de estos poetas.

desbordarla a través de sus propios usos lingüísticos" (S. Martínez, 1990a:XI). El poema, desde su libertad de acumulación de elementos variados, deviene, así, en una unidad plurisignificativa. Años después, con motivo de un comentario sobre pintura, nuestro crítico se refiere a esta técnica como "[...] un joc paral·lel que acaba donant més llibertat a la pintura: és un exercici de modèstia -perquè utilitza materials aliens- i d'imaginació -perquè recrea objectes que tingueren una utilització molt precisa i concreta i, ara, es transfiguren, adquirint una dimensió artística irreal, impensada" (1977e:41-42).

El pretendido distanciamiento a través de la expresión indirecta del yo lírico encuentra en la introducción de elementos exóticos de la que habla el antólogo una de sus mejores posibilidades. A través del artificio y del exotismo consiguen, como señala S. Martínez (1990a), un escepticismo en las posibilidades comunicativas del arte, una nostalgia de la belleza apenas presentida y una tragicidad romántica, en una palabra, un distanciamiento de una realidad vivida de manera problemática y múltiple.

Podemos concluir, pues, con Santiago Martínez que "Experimentación lingüística, culturalismo iconoclasta, despersonalización poemática y realidad fragmentaria convergen así buscando su centro: el poema. E intentan delimitar una línea estética que, fundamentalmente -y marcada por el título de la antología- se quiere absolutamente innovadora" (Martínez, 1990a:XI). ¡Quién le iba a decir al crítico lo cerca que están estos nuevos postulados (ornamentación, brillo, decorado, exotismo, lujo expresivo, *collage* e irracionalismo: modernismo, en última instancia, y también surrealismo) de los que desechara tan sólo cinco años antes en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*!; pluralidad de elementos culturales y literarios, pues, que desmiente la vuelta de espaldas a la tradición esgrimida por el antólogo desde sus primeros acercamientos a la estética *novísima*.

I.4. RECEPCION CRITICA. EL DESARROLLO DE UNA FUERTE POLEMICA.

Atención especial merece para nuestro estudio la consideración de la recepción que tuvo la antología y la desbordante revuelta polémica que originó ya que su aparición hizo correr ríos de tinta desde las más diversas posiciones, desde las que aprobaban sin cuestionamiento alguno el intento de Castellet -las menos- hasta las más fervientes y acaloradas críticas contra este nuevo florilegio.[271] Antonio Martínez Sarrión resume la polémica recepción y la actitud crítica generalizada: "la reacción por la "derecha", para entendernos, cargó contra antólogo y antologizados acusándolos de incoherencia, versatilidad y poco seso, pronosticándole a Castellet que si, cegado antes por el sectarismo ideológico, había dejado en la cuneta a Juan Ramón Jiménez, poco podía esperarse de esta pirueta, por igual casquivana. La "izquierda" cejijunta no fue más misericordiosa: traición, venta al neocapitalismo consumista que nos invadía, frivolidad, abandono de la lucha literaria contra la dictadura y cien reproches más" (Martínez Sarrión, 1990:142). Una breve consideración de la recepción nos puede servir, pues, en gran medida como ejemplo de las voces levantadas en contra y como explicación de la significación de la obra en su momento histórico-cultural. Los cientos de páginas dedicadas a ello en forma de artículos, reseñas o entrevistas e, incluso, de epígrafe de algún libro, justifican la brevedad de nuestro intento que, no obstante y debido al carácter global de nuestro trabajo nos obliga a su consideración.

El reconocimiento posterior de algunos de los errores que comportó la selección viene, incluso, de la misma pluma de su autor. Diez años después, contrariamente a su anterior defensa de unos rasgos conformadores de una estética sólida, afirma que "[...] 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

---

[271]. Pilar Yagüe dedica en su libro ya citado un apartado a la consideración de esta recepción polémica (1997:50-57).

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 continuos y violentos ataques de los *novísimos* a una poesía que consideraban falta de sinceridad debido a su compromiso político y cultural.

Una parte considerable de las críticas proviene de los mismos poetas antologados. A pesar de que algunos defienden la antología o, al menos, se muestran moderados en sus críticas (Félix de Azúa, Martínez Sarrión y, en algunas ocasiones, Carnero), hay otros que la han atacado ferozmente, es el caso de Leopoldo Mª Panero. Sirvan de ejemplo las palabras de algunos de ellos para mostrar el aspecto más criticado por dichos poetas: la supuesta coherencia entre todos. Vázquez Montalbán (1985), tras enumerar una serie de puntos comunes entre ellos (relativización del sujeto poético y de la función social-histórica de la literatura, valoración de la exigencia de *lo literario*, rechazo de la justificación de las buenas intenciones ideológicas, información cultural superior a la de las otras promociones de postguerra), sostiene con rotundidad que si alguien se tomara la molestia de deslindar "las radicalmente diferentes poéticas que coexistían en aquel libro" se daría cuenta de que "cada poeta es un caso". También Guillermo Carnero señala que "Pertenezco a una promoción de poetas entre los que no hay afinidad ni intercambio de ninguna clase" (Carnero, 1978:303). Por su parte, Ana María Moix afirma que "Yo no me identifico con ninguno de los poetas antologados" (en Campbell, 1971:38).

Las críticas de Leopoldo Mª Panero y de José Mª Alvarez son especialmente contundentes. En una entrevista con F. Campbell, el primero afirma que "[...]

rechazo mucha de la poesía, aunque parezca bien hecha, de los Novísimos. Es un tipo de poesía que no conduce a nada. La epidemia de los Novísimos es escribir un solo libro bueno. Y luego, nada. La raíz del problema es que si se escribe irreflexivamente, llega un momento en que no se tiene nada que decir de ese modo automático, el corazón se ha vaciado por completo. Todo el mensaje emocional que se podía descargar ha desaparecido. Entonces hay que acudir a la razón en lugar de al corazón. Hay que construir el poema sin decir nada, pero aparentando que se dice algo, lo cual parece ser mucho más difícil. Guillermo Carnero no sabía por qué escribía (y sigue sin saberlo). Escribió un gran libro, *Dibujo de la muerte*, por pura intuición, pero después se fue apagando y apagando por la sencilla razón de que no sabía por qué había escrito el primer libro. Si lo hubiera sabido, podía haber escrito un segundo y un tercero, o podía haber dejado de escribir, que también es una forma de escribir, una postura" (en Campbell, 1971:23). Por su parte, José Mª Alvarez carga especialmente las tintas al respecto; en una entrevista con Jesús Munárriz recién aparecida la antología afirmaba que "Acepté la proposición de Castellet, habiendo quedado con él que haría constar mi desaprobación radical de las "novísimas" posturas" y que "En cuanto a esta última congregación de poetas, me parecen literariamente muy pobres y políticamente reaccionarios. No me interesa. Creo que es pasar de una poesía para sirvientes a una poesía para decoradores. Pere Gimferrer tiene un solo poema que gusta, mejor dicho, el final de un poema: Mazurca en este día. En general estos autores me parecen algo flojos, en todas las acepciones de la palabra. Vázquez Montalbán no sé si se habrá confundido de profesión. Ana María Moix tiene gracia, sí, tiene gracia. Al único que respeto es a Antonio Sarrión, pero no como poeta. Sarrión y yo somos amigos desde hace más de diez años. Nuestras relaciones han sido siempre enormemente fructíferas para los dos. Y casi todos esos jóvenes que ahora empiezan a escribir, aunque lo hagan presididos por la irresponsabilidad, se han hecho poetas a nuestro lado. No sé, exactamente, cómo explicarle a usted lo que siento cuando leo las cosas que hacen. Me acuerdo siempre de aquella vez que un poeta joven llevó su libro a Rubén Darío, y cuando el viejo había leído el libro, el muchacho le preguntó: "¿Qué le parece maestro? Y Rubén dijo: "Muy bonitos, muy bonitos... los versitos". Pues es esto:

versitos" (*apud* García Martín, 1990:VII).[272]

A pesar de reafirmarse en sus posiciones ("Yo nunca he afirmado sobre ellos [los poetas antologados] nada que no fuera objetivo y que no pudiera derivarse de su lectura"[273]), en la introducción a *Memoria y deseo* de Vázquez Montalbán Castellet reconoce en cierto sentido la justificación de estas críticas: "Entre las muchas contradicciones, trampas para el lector y vacilaciones del antólogo, había en aquella antología algo evidente: la forzada distinción de los "seniors" y la "coqueluche" -tres y seis, respectivamente- entre los poetas seleccionados. *Nueve novísimos* contiene un error grave: no se trataba, vista desde hoy, de una sola antología, sino del aborto de dos. Algún día tendré que reparar el entuerto que, dicho sea de paso, no debió ser tan grave cuando todavía se habla del libro, más de quince años después. Lo que tenía que explicar, lo dije entonces y está en el prólogo, con todas sus matizaciones. Aun así, era evidente que podía inducir a confusión poner en el mismo saco a Martínez Sarrión con Leopoldo María Panero, lo mismo que a Pere Gimferrer con Vázquez Montalbán. La "coqueluche" dio en

---

[272]. Años más tarde la postura de Alvarez en torno a los *novísimos* experimenta un cambio radical. En una conferencia pronunciada en 1987, habla de esos poetas como "lo más interesante y vitalizador de nuestra poesía" y que su intento ha sido el "más afortunado que ha tenido nuestra Literatura por romper de una maldita vez el corsé provinciano de la imaginación española" (*apud* García Martín, *ibid.*, p. VIII).

[273]. En Vázquez Montalbán (1970:29). En esa misma entrevista, publicada en el número 446 de *Triunfo* con el título de "Castellet o la ética de la infidelidad", entrevistador y entrevistado hablan sobre la próxima aparición de un nuevo libro de Castellet con el título de "La ética de la infidelidad". Nuestro crítico, después de afirmar que "Es cierto. Es el título de mi próximo libro", dice de él que "*La ética de la infidelidad* [...] será una obra ínfima en la que expresaré algunos de los principios que ya hemos debatido en la entrevista" (*ibid.*). El libro, que ya había sido anunciado por el cura Aguirre, "cerebro cultural de la cirugía estética de Taurus" -como lo llamara Vázquez Montalbán-, durante la proclamación del fallo del Premio Taurus en favor del antólogo por su *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* (1971a), no llegó a aparecer. Como el mismo Castellet nos dijo en una entrevista celebrada en Barcelona el 10 de marzo de 1997, el libro había sido ideado por el mismo Aguirre y por Aranguren.

algo aproximado a lo que me parecía intuir -alguno casi en nada- y los "seniors" en cosas distintas [...]" (1986b:9).[274]

Otros poetas y estudiosos también han criticado este aspecto. El mismo año de su aparición, Marcos Ricardo Barnatán afirmaba que "Al dividir su antología entre tres "seniors" [...], y seis participantes de la "coqueluche", nuestro crítico desvirtúa la intención del libro, tornándolo heterogéneo y ambivalente. Los "seniors" de Castellet tienen muy poco que ver con los demás, ni siquiera cronológicamente [...]" (Barnatán: 1970:138). En el mismo año, Félix Grande se manifestaba en el mismo sentido: "Los nueve *novísimos* no son un grupo generacional. Ni cronológica ni ideológicamente son homogéneos. El benjamín, Leopoldo María Panero, tiene veintidos años. Vázquez Montalbán, treinta y uno. Los supuestos estéticos, sociológicos, mitológicos de cada uno de ellos son, resumidos, un muestrario abrumador de la diversidad más compleja" (Grande, 1970:100).

Las críticas recibidas desde el sector izquierdista en cuanto al supuesto abandono del compromiso político antifranquista constituyen otro de los bloques opositivos más destacados. Ya hablamos de la consideración de la poesía *novísima*, por parte de Angel González (1980), como "última manifest n de la cultura del franquismo". Como explicaba Martínez Sarrión (1990), en 1970, cuando sale la antología, existía un hastío generalizado y una desespezanza política provocados por el interminable dominio franquista; es cuando Castellet se da cuenta de la aparición de nuevas corrientes de interpretación, entorno a las cuales monta ese *divertimento*[275] que supuso la antología; aunque cree que el asunto no es tan simple como se quiso ver, reconoce la posibilidad de que aquellos poetas desarrollaran mitologías no críticas del capitalismo o del neocapitalismo que abría entonces los

---

274. Santiago Martínez (1990b) sostiene que estas declaraciones del crítico barcelonés lejos de despejar dudas, plantean otras mayores, ya que la susodicha disgregación de la antología en dos supondría la aceptación de unos rasgos comunes entre los "seniors", por una parte, y los de la "coqueluche", por otra. De acuerdo con eso, dedica su trabajo a demostrar la inexistencia de unidad de intenciones estéticas compartidas entre los "seniors".

275. Tal como afirmó al autor en entrevista celebrada el 11 de mayo de 1994.

ojos en este país.

Una parte importante de las críticas viene del *Equipo Claraboya* de León (Agustín Delgado, Luis M. Díez, Angel Fierro y José A. LLamas, principalmente, y también José Antonio Gabriel y Galán, José Luis Giménez Frontín, Ramón Irigoyen y Jesús Munárriz), quienes en la antología *Teoría y poemas* (1971) concretan su postura en el rechazo rotundo de la estética *novísima* presentada por Castellet y en la defensa de una poesía "dialéctica" (bajo los postulados de Karel Kosik).

Pero, en realidad, el aspecto más controvertido de la antología fue el de la selección de autores. Lo que está muy claro y admitido por el mismo antólogo y por la generalidad de la crítica es que los "novísimos" seleccionados no agotan, en absoluto, la nómina de buenos poetas aparecidos a finales de los sesenta o primeros setenta. Sobre las ausencias -justificadas o no- se escribieron cientos de páginas en los años que siguieron a su publicación, aunque, dicho sea de paso, la mayor parte de ellas se caracterizan por una torpeza difícil de superar, como es el caso, por ejemplo, del "abominable juguete cómico de Joan de Sagarra", como definía Ignacio Prat (1982:12) la reseña que este autor hizo de la antología con el título de "Quince lobitos tiene la loba" (Sagarra, 1970).

Eduardo García Rico resume el estado general de ánimo de los jóvenes poetas del momento: "Se quiere estar en la selección de Castellet y a la vez no se quiere estar. Y se producen situaciones de ambigüedad que, cuando estallan, se expresan en términos exasperados. En el fondo se trata de una excelente operación de "relaciones públicas" de la que a ningún poeta joven le ha gustado verse excluido" (García Rico, 1970:26).

En realidad la opinión de Castellet parece cambiante si tenemos en cuenta que dos años antes había publicado en el número 22 de la revista *Nuevo Mundo*, correspondiente al mes de abril, una breve antología titulada "Seis jóvenes poetas españoles" dedicada a "rastrear" una nueva poesía "que se quiere con voz propia y se proyecta sobre el futuro", sobre cuyos autores "ya no gravita, ni que sea en forma de recuerdos infantiles, la guerra civil" (1968b:33). En ella, realizada seguramente como una primera aproximación o tanteo a lo que luego sería *Nueve novísimos*

poetas españoles, además de incluir a Vázquez Montalbán, a Gimferrer y a Carnero (presentes en la de 1970), selecciona a Félix Grande, a Lázaro Santana y a Juan Luis Panero. La oscilación del antólogo queda contrarrestada casi con toda seguridad por los sólidos criterios del joven Gimferrer, cuya colaboración parece ser decisiva para la definitiva y reducida nómina de nueve poetas.

Una de las críticas más compartidas es la que acusa al antólogo de "sectarismo". La exclusión de ciertos poetas insoslayables ha sido atribuida a un excesivo interés por los poetas del ámbito catalán. La mano de Gimferrer parece, una vez más definitoria, máxime si pensamos en su gran pasión por el mundo cultural catalán; el hecho de que a partir de 1970 se dedicase a escribir sólo en lengua catalana es bastante sintomático. Santiago Martínez afirma que "[...] el "tinglado" -como irónicamente lo denomina el propio Castellet- parecía responder, antes que nada, a los contactos personales vehiculados a través de Pere Gimferrer, más que a la nómina exacta de los renovadores en ciernes -como tampoco tiene reparo en confesar el antólogo" (S. Martínez, 1990a:X).[276]

Son precisamente los poetas no incluidos los que levantan mayores polémicas. Tanto trascienden las críticas por parte de los no seleccionados que Manuel Vázquez Montalbán, tras estimar el colectivo de poetas jóvenes en aquel momento en unos 10.000, afirma que "tal vez conseguiríamos la paz y la objetividad crítica por el simple hecho de que se callaran de una vez los parientes y allegados de los 9.991 agraviados" (Vázquez Montalbán, 1985:11).

A tenor de las críticas realizadas (sirva su consideración como botón de muestra), el más agraviado parece haber sido José Miguel Ullán, quien, en una entrevista realizada por Ramón Chao para *Triunfo*, responde que "Me parece perfectamente justa mi exclusión de esa ensalada a lo divino. Castellet, docto ignorante del reino, confundió esta vez la coqueluche con la menstruación. La Antología, por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y emplumada de la Celia

---

[276]. César Nicolás (1989) también comparte el carácter sectario del antólogo.

Gámez de la novísima poesía en castellano, alias Pedro Gimferrer" (en Chao, 1970:64).[277] Además, fue el mayor alimentador de la revuelta. Marcos Ricardo Barnatán (poeta del momento al que Guillermo Carnero animó a enviar poemas a Castellet cuando se enteró de la gestación de la antología y que finalmente no fue incluido, al parecer, por su nacionalidad argentina) afirmaba que "[...] el hecho de que no me mostrara enfadado por estar fuera de ella y escribiera una nota saludando el libro como algo benéfico para todos, me ganó una carta de reprimenda de José Miguel Ullán desde París. Los excluidos creían que era obligatorio que se creara una asociación de mártires de Castellet y que como tal debíamos enfrentarnos a semejante adefesio" (Barnatán, 1989:16).

No vamos a entrar en la consideración individualizada de cada uno de los poetas que deberían haber sido incluidos. Sería presuntuoso y tan subjetivo como las razones que indujeron a Castellet a no seleccionarlos. Las antologías siempre se realizan según los criterios personales de su autor y supone gran ingenuidad defender el derecho a un puesto en ellas. No obstante, sí hubiese sido oportuna, en aras de una cierta objetividad, la inclusión de otros autores cuya manera de hacer se insertaba en esa intencionalidad de ruptura y tenía bastantes puntos en común con la de los nueve iniciales; entre los casos más significativos y criticados están: el mismo José Miguel Ullán, Antonio Colinas, Antonio Carvajal,[278] José Luis Jover y Jaime Siles. Otros como José Luis Giménez Frontín, Jenaro Talens, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca o, incluso, Marcos Ricardo Barnatán tampoco hubiesen estado de más en una antología de más alto vuelo.

Una serie de antologías se suceden desde la publicación de la de Castellet y, prácticamente, durante casi toda la década de los setenta, como respuesta a ésta, con el propósito fundamental de completar la nómina inicial. En octubre de 1970 Enrique Martín Pardo publica *Nueva poesía española* con la que intenta reflejar los

---

[277]. Continúa con las críticas en la entrevista que le hace J.M. Fossey (1970) para *El Norte de Castilla*.

[278]. *Vid.* la ficción culturalista que sobre este poeta y su no inclusión en la antología publicó Antonio Sánchez Trigueros (1981).

nuevos cambios de dirección poética. Aunque, según su autor (Martín Pardo, 1990), su nómina estaba elaborada antes de la aparición de *Nueve novísimos poetas españoles*, por lo que no apareció como respuesta a ésta, entre los poetas que incluye están, además de Gimferrer y Carnero, Carvajal, Colinas, Jover y Siles, cuatro de los "novísimos" más comúnmente reconocidos por la crítica y que enriquecen considerablemente su generación. El estudio de todas las antologías que nacen como reacción o complemento ha sido realizado por José Luis García Martín en su artículo "Nuevo viaje del parnaso o la sucesión de los novísimos" (1981), por Emili Bayo (1994:204-210) y por Pilar Yagüe (1997:42-49 y 60-64). A las reseñadas por éstos debemos unir *Joven poesía española* (Concepción García Moral y Rosa María Pereda, 1979) que, aunque bastante posterior, presenta una amplia muestra de la poesía que durante toda la década de los setenta se conoce como *novísima*.

Podemos concluir con Yagüe en que "El debate sobre la, ya claramente en declive, literatura social aún no se había cerrado, y la antología de Castellet estaba sirviendo muy bien de blanco y punto de referencia oportunísimo para las distintas tomas de postura que comportaba la clausura de todo un período literario. Propuestas alternativas, respuestas airadas, análisis y declaraciones. *Nueve novísimos* y el proceso de réplica que suscitó se erigían en símbolos de la agitación de una época. Interesada provocación o simplemente juego, la puesta en escena de la poesía *novísima* originaba un imprevisible alud crítico que sobrepasó sin duda las más audaces expectativas" (Yagüe, 1997:57).

La antología supone para su autor un sentimiento de purificación y de liberación ante la poesía realista que con tanto entusiasmo impulsó; con ella pretende eliminar los recuerdos suscitados por el fracaso de aquella tendencia y sumarse a la evolución de los tiempos. Ya lo decía recientemente en una entrevista: "[...] ante asuntos que han sido decisivos en mi vida intelectual, como el del realismo histórico, [...], ante estos asuntos sí es necesario hacer una catarsis. Yo, la catarsis, la hice en parte con la antología *Nueve novísimos*, que mostraba a una generación que había roto con el realismo que yo había preconizado. Era un acto de fe de que las cosas estaban cambiando" (en Espada, 1994:9).

A nuestro parecer, con *Nueve novísimos poetas españoles*, Castellet hace gala, una vez más, de esa admirable facilidad para detectar los cambios de sensibilidad que se van produciendo en poesía parejos a los cambios sociales, cuando aún se manifiestan de manera incipiente. El oportuno sentido de la promoción, la atribución de un nombre a la misma y la puesta en relieve del cansancio de la estética realista constituyen las significaciones más sobresalientes de la antología. Como bien afirma José Luis García Martín, "Fue [...] una antología necesaria. Un aldabonazo. Una llamada de atención. Un síntoma de que algo estaba cambiando. Un negarse a confundir, como tantos aplicados y beneméritos antifranquistas, las buenas intenciones con la buena literatura. Nada más, pero también nada menos" (García Martín, 1990:VIII).

Diremos, para terminar, que diversas reuniones científicas se han ocupado posteriormente de la revisión de los postulados castelletianos. El curso de verano que la Universidad de Salamanca dedicó en julio de 1984 a los *novísimos* (estuvieron presentes, entre otros, Víctor García de la Concha, Jenaro Talens, Juan Manuel Rozas y Jorge Urrutia); el que les tributó la Universidad Internacional Menéndez Pelayo un año después; y el Congreso de Oviedo, en 1986, organizado por Víctor García de la Concha, supusieron, en gran medida, el reconocimiento crítico y académico de los allí antologados y de algunos otros con similares planteamientos estéticos.

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

Las primeras manifestaciones expresas del cambio de métodología crítica que venimos anunciando aparecen en 1968 en su prólogo (escrito el año anterior) al volumen I ("Poesia") de la *Obra Completa* de Salvador Espriu, publicado en Barcelona por Edicions 62.[279] Su encargo le sorprendió después de un cierto silencio, fruto de la insatisfacción que en los últimos años había sentido hacia sus primeros libros y al sentimiento de frustración que acompañó a todos los que, como él, habían intentado llevar a cabo una aventura "político-cultural" (1971a). El prólogo -de casi setenta páginas- intenta mostrar ciertos aspectos desconocidos o poco divulgados del escritor catalán y algunos accesos posibles a su obra poética. Para ello, diferencia claramente los que considera como los dos polos de tensión de la poesía de Espriu: el personal y el colectivo. La lectura de la poesía que desarrolla el primer polo presenta múltiples dificultades al crítico ya que "[...] ens trobem amb un tipus de poesia que intenta la reconstitució d'un món subjectiu i d'una aventura espiritual personal, amb aspectes d'un hermetisme i d'una possible ambigüitat tan respectables com, en definitiva, difícilment comprensibles, si no és des de la pròpia experiència que els ha engendrats" (1968d:8). La colectiva, por el contrario, es de más fácil acceso ya que los temas tratados y los sentimientos e inquietudes que le mueven a ello son los de cualquier compatriota del poeta.

Castellet denuncia las carencias que existían hasta ese momento en la crítica

---

[279]. Castellet ha seguido la obra poética de Salvador Espriu con mucho interés desde su aparición en 1946 y, desde pocos años después, fue publicando sus comentarios a esta poesía que entonces se estaba dando a conocer al público. Posteriormente, prologa una edición de *El caminant i el mur* (1972e) y realiza la introducción y la selección de poemas para dos antologías del autor: (1974b) y (1975e) (para las ediciones francesa e inglesa, respectivamente) y (1978b).

espriuana, provenientes, en muchos casos, de la incomprensión de la tensión dialéctica que producen ambas dimensiones literarias al coexistir indisolublemente unidas dentro de la misma obra, y hace una declaración al respecto que rompe todos los esquemas de lo que hasta entonces había sido su metodología crítica: "Probablement, altres carències de la crítica espriuana deuen provenir d'un plantejament metodològic erroni -almenys en part-, *perquè no totes les obres demanen un mateix enfocament crític*" (*ibid.*, p. 10).[280] Se está dando cuenta de la insuficiencia de un solo método crítico para el análisis global y total comprensión de una obra literaria y de la viabilidad y éxito del uso alternativo -según lo requiera la particularidad de cada obra- de distintos enfoques o modos de aproximación. Vázquez Montalbán concluye una entrevista a Castellet con las siguientes palabras: "Se viven horas importantes. Castellet puede vivirlas como el que más. Lo cual no le impide estudiar mística judaica para descifrar a Espriu, ni comprender que en este logro le es más válida la *Anatomía de la crítica* del señor Frye que *Arte y sociedad* del amigo Plejanov" (Vázquez Montalbán, 1970:29).

Después de una rápida lectura de la obra poética espriuana, realiza una segunda -más profunda- en la que se plantea como meta comprender la historia de su compromiso, que es más fruto de una larga lucha interior que de una previa adhesión incondicional, para lo que empieza interesándose fundamentalmente por las relaciones entre las cosas y buscando funciones más que significados. Pasa, así, a una búsqueda casi detectivesca de las imágenes, símbolos y mitos que configuran la profundidad de la obra poética del escritor catalán. El concepto de signo, hasta ahora inusitado en su metodología, resulta revelador a todas luces. Castellet es muy explícito a la hora de darnos a entender lo que entiende como tal: "per signes entendrem aquells senuyals (indicacions de l'autor en forma de notes, citacions, títols, dates, etc.), aliens potser al cos estricte de l'obra literària, sense una significació autònoma especial, però que, disseminats en ella voluntàriament i intel·ligentment per l'autor, indiquen una intenció significativa determinada que deixa en mans del lector la possibilitat d'interpretació i, en definitiva, d'integració

---

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

dins l'obra. Es tracta de rastres que poden conduir a la comprensió del sentit dels llibres, però que també, de vegades, poden indicar la voluntat de l'autor de multiplicar els sentits, de deixar l'obra oberta o qui sap si de forçar-ne l'ambigüitat" (*ibid.*, p. 34).

Trata, en definitiva, de descomponer las obras en elementos y datos estructurales para poder aventurarse así a una reconstitución de la misma ya que "res no és gratuït en la poesia d'Espriu". Es su sencilla interpretación del método estructural, de la mano de Roland Barthes, fundamentalmente, tan en boga por esos años en nuestro país (aunque ya pasado de moda en casi todo el continente) y que después veremos con más detenimiento: "El que ens proposem de fer és molt senzill: desmuntar les peces, els maons de l'edifici poètic espriuà per veure si som capaços, després, de tornar-lo a muntar tot mirant de descobrir aquelles peces clau o, si volem, les osques, les petges o els *signes* que ens guiaran en la reconstitució. Potser així se'ns lliuraran alguns secrets de la fabricació i, en definitiva, el possible sentit de l'obra, en tant que obra literària" (*ibid.*, pp. 16-17). Pretende, pues, aplicar un método crítico que no se proponga la inmediata explicación del sentido de la obra, sino que intente, primeramente, su reconstrucción, obligándose a "respectar l'ambigüitat fonamental amb què ens és lliurada". Esta misma consideración de las funciones de la ambigüedad en el lenguaje poético, al modo del William Empson de *Seven Types of Ambiguity* (1930) ("un llibre, una obra, no té una sola lectura, sinó infinites; almenys tantes com lectors" (*ibid.*, p. 34-35)), es también otro de sus nexos de unión con la teoría barthesiana.

Tras esa segunda lectura detenida llega a la conclusión de que la poesía de Espriu es puro movimiento dialéctico: "El mínim que se'n pot dir és que mima un procés dialèctic en continu desenvolupament. L'origen del procés de tota obra espriuana és la tensió dialèctica entre l'espectacle grotesc del Gran Teatre del Món i la constant temptació evasiva del poeta, perseguit pel Caçador, assetjat per la Mort, humiliat per la Burla" (*ibid.*, p. 42). Pero también se da cuenta de que toda su poesía civil es una agresión contra nuestra falta de responsabilidad colectiva y de que el hombre -simbolizado por un árbol- no puede evadir su destino común con los demás árboles-hombres. El sentido de obras de significación tan compleja como la

del poeta catalán (a diferencia de otras más sencillas a las que es posible aplicar "la crítica hermenèutica, tradicional o moderna") sólo es perceptible a través de la "intel·ligència estructural" de la que hablaba Lévi-Strauss.

Finaliza manifestando explícitamente la parcialidad de estas páginas y prometiendo un estudio en profundidad del tema en cuestión, para curarse, así, en salud ante futuras críticas por sus propias carencias; es consciente de que, a pesar del continuo seguimiento prestado a la obra de Espriu, se le escapan las estructuras básicas de su poesía en tanto que obra literaria: "Més endavant, completarem aquestes "notes": aleshores, intentarem d'estendre'ns més llargament en un terreny que ens és particularment estimat. Ara, però, seria trair, en certa manera, el caràcter funcional d'aquestes pàgines, que no són, malgrat la seva extensió, més que un "pròleg" i, per tant, no un estudi complet i suficient per ell mateix" (*ibid.*, p. 69). Esas "carències" -continúa- son las que le han movido a intentar ofrecer estas "notes" con un carácter funcional y sin tentativa de brillantez. Y es precisamente por esa parcialidad por lo que nosotros hemos preferido reseñar de pasada este trabajo y detenernos con más pausa en el estudio profundo que Castellet nos prometía.

No quisiéramos terminar, no obstante, sin señalar que este prólogo supone un auténtico preludio de la nueva etapa del crítico ya que en él aparecen -aunque sólo abocetados- los planteamientos estructuralistas que caracterizan -como veremos- parte de esa nueva etapa. Como afirma Mª Helena Rufat, "La sortida per la via de l'estructuralisme és lògica si pensem que el 1965 a *Un cuarto de siglo de poesía española* s'apropava considerablement a l'estructuralisme genètic de Goldmann. El temps que separa l'antologia del pròleg ha estat suficient perquè Castellet s'atansés a l'estructuralisme de Barthes, mentre hom anava perdent l'interès per les relacions entre la literatura i la societat. A les portes d'una crítica nova, més integradora i ambiciosa, barrejada en els següents estudis amb l'autocrítica del Castellet sociològic i de la generació realista, aposta per l'organització interna dels elements de l'obra, i els considera tots com a significatius atesa la funció que hi juga cadascú" (Rufat, 1995:121).

Iniciación a la poesía de Salvador Espriu (1971a), es el libro que describe y justifica el cambio teórico del crítico y, por consiguiente, seguramente el trabajo

más paradigmático de su tercera etapa. Empezado a redactar en catalán y terminado en español, por la urgencia de tiempo que le imponía el plazo de recepción de las bases del "Premio Taurus para libros de Ensayo 1970",[281] el libro aparece definitivamente en 1971 en las dos lenguas: en español, en la Editorial Taurus (Col "Persiles, 41"), y en catalán, en Edicions 62 (Col. "LLibres a l'abast, 100").[282]

Ya desde las primeras páginas intenta justificar los "numerosos defectos", las "abundantes imperfecciones", las "grandes lagunas" y la escasa ambición del título, reconocidos, parafraseando unas palabras de Goldmann en *Le dieu caché*: "Independientemente de todo juicio subjetivo, no podemos ver en este trabajo, por razones epistemológicas, otra cosa que una etapa en el estudio de un problema, una aportación a una tarea que no puede ser ni puede querer ser individual o definitiva" (1971a:34).

Según reza en el primer párrafo de la "Justificación", el libro pretende ser, a la vez, el cumplimiento de la promesa a la que nos referíamos y un desafío a su propia obra, "[...] cuestión más compleja que nos conducirá a una breve consideración histórica y a una reflexión metodológica, básicas ambas, a nuestro entender, no sólo como justificación de la estructura de este libro, sino también

---

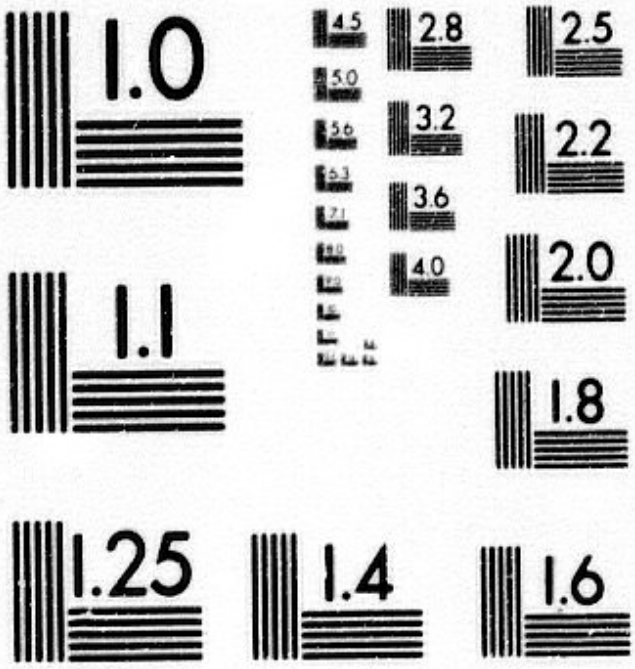
[281]. Finalmente obtuvo el Premio (de ahí, su edición en español). El jurado lo componían Gerardo Diego (presidente), Pedro Laín Entralgo, Emilio Alarcos Llorach, Francisco Ynduráin, Alonso Zamora Vicente, José María Martínez Cachero y Francisco Rico. *Insula* dedica un "editorial" a la recepción de este premio: *vid. Insula* (1971).

[282]. Mientras que en español sólo se hace esa edición original, en catalán se reedita una segunda (en 1978) y una tercera (en 1984). A partir de la segunda experimenta una ampliación que contiene algún comentario sobre los libros de Espriu publicados con posterioridad a la edición original de 1971 (*Setmana Santa*, fundamentalmente), leves correcciones y algunas referencias a la 3ª ed. (1977) del volumen *Poesia* de las Obras Completas (sin diferencias sustanciales con respecto a la primera de 1968), diferencias que en nada alteran la significación del texto original. Digamos de paso que la preocupación por la poesía espriuana ha sido una constante en la labor crítica de Castellet; *vid.*, en este sentido, además de los dos textos que ahora estudiamos, (1952i), (1955ab), (1968d), (1972e), (1974b), (1975e) y (1978b).

como una necesaria tentativa de explicación al lector de ciertos planteamientos de la crítica moderna, de su repercusión en nuestra propia obra y, finalmente, de nuestro intento de superar el marco metodológico en el cual se han encuadrado nuestros libros hasta el momento" (1971a:17).

El acercamiento del crítico a las nuevas formas de interpretación de la obra literaria es el fruto de una serie de lecturas realizadas a lo largo de los primeros años de la segunda mitad de los sesenta, lecturas que resultarán a la postre -como veremos- sumamente interesantes en tanto que configuran el nuevo modo de hacer crítico de Castellet, mucho más riguroso, práctico y enriquecedor que los anteriores. Una primera conclusión tras las mismas es básica: "frente al tipo de crítica "sociológica" o "comprometida" que arrancaba de la década de los treinta -con la crítica anglosajona en cabeza, es decir, el grupo americano de los años del *New Deal* (Wilson, Trilling, etc.) y los marxistas ingleses, como Christopher Caudwell- y había tenido su plenitud en la posguerra de la segunda mitad de los cuarenta y primera de los cincuenta -con su figura máxima en Lukács-, se alzaban una serie de voces que reclamaban para la literatura un análisis basado en las propias estructuras, sin salirse del único sistema al cual era válido referirse: el de la literatura misma" (*ibid.*, p. 21).

El descubrimiento es revelador por cuanto supone de atención a la estructura misma de la obra y al valor significativo y simbólico de las palabras. Desde su relectura de Espriu con motivo de la elaboración del prólogo al volumen de poesía de sus Obras Completas, actúa en el crítico un cierto convencimiento de que debía ceñirse a la obra en sí si quería que su trabajo no reprodujera ciertos esquemas previos, que sabía ya insuficientes y que intuía que no iban a aportar nada nuevo al estudio de la poesía espriuana. Para ello, siguió de cerca la polémica que oponía a los estructuralistas franceses -cuyos planteamientos estaban tomados directamente de la escuela lingüística de Saussure- con los críticos marxistas, como Goldmann y Della Volpe, que realizaban una crítica semántica basada en el reflejo, a través de la dialéctiva, de una verdad que hundía sus raíces en la "realidad" histórica. En ese sentido, el "estructuralismo genético" goldmanniano tenía mucho que decir a través de su consideración de la obra de arte como expresión de una estructura



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

como una necesaria tentativa de explicación al lector de ciertos planteamientos de la crítica moderna, de su repercusión en nuestra propia obra y, finalmente, de nuestro intento de superar el marco metodológico en el cual se han encuadrado nuestros libros hasta el momento" (1971a:17).

El acercamiento del crítico a las nuevas formas de interpretación de la obra literaria es el fruto de una serie de lecturas realizadas a lo largo de los primeros años de la segunda mitad de los sesenta, lecturas que resultarán a la postre -como veremos- sumamente interesantes en tanto que configuran el nuevo modo de hacer crítico de Castellet, mucho más riguroso, práctico y enriquecedor que los anteriores. Una primera conclusión tras las mismas es básica: "frente al tipo de crítica "sociológica" o "comprometida" que arrancaba de la década de los treinta -con la crítica anglosajona en cabeza, es decir, el grupo americano de los años del *New Deal* (Wilson, Trilling, etc.) y los marxistas ingleses, como Christopher Caudwell- y había tenido su plenitud en la posguerra de la segunda mitad de los cuarenta y primera de los cincuenta -con su figura máxima en Lukács-, se alzaban una serie de voces que reclamaban para la literatura un análisis basado en las propias estructuras, sin salirse del único sistema al cual era válido referirse: el de la literatura misma" (*ibid.*, p. 21).

El descubrimiento es revelador por cuanto supone de atención a la estructura misma de la obra y al valor significativo y simbólico de las palabras. Desde su relectura de Espriu con motivo de la elaboración del prólogo al volumen de poesía de sus Obras Completas, actúa en el crítico un cierto convencimiento de que debía ceñirse a la obra en sí si quería que su trabajo no reprodujera ciertos esquemas previos, que sabía ya insuficientes y que intuía que no iban a aportar nada nuevo al estudio de la poesía espriuana. Para ello, siguió de cerca la polémica que oponía a los estructuralistas franceses -cuyos planteamientos estaban tomados directamente de la escuela lingüística de Saussure- con los críticos marxistas, como Goldmann y Della Volpe, que realizaban una crítica semántica basada en el reflejo, a través de la dialéctiva, de una verdad que hundía sus raíces en la "realidad" histórica. En ese sentido, el "estructuralismo genético" goldmanniano tenía mucho que decir a través de su consideración de la obra de arte como expresión de una estructura

significativa, o sea, a través de una concepción del mundo vinculada siempre a un sistema de pensamiento o a unas estructuras mentales que se imponen por igual a un grupo de hombres de similar procedencia social.

Asimismo, además de los diversos "estructuralismos", considera también, por una parte, las posturas del *new criticism* anglosajón (de la mano de Richards, Empsom, Blackmur y Ransom, fundamentalmente), con su propuesta de una *close reading*, de una lectura poética centrada sobre el mismo poema y que rechace, por tanto, la introducción de cualquier ayuda externa; y, por otra, la que él llama "crítica simbólica" (con atención especialísima a Lévi-Strauss), la cual "[...] -a través de su valoración del mito, del ritual y de los arquetipos- se aproximaba a la disciplina que no sólo estaba "de moda" en los años sesenta, la antropología, sino que era la que había impuesto la categoría de "estructura", jamás mencionada por Saussure, pero que [...] provenía del campo lingüístico y, más concretamente, de la fonología" (*ibid.*, p. 24).

Se invierten los términos; mientras que antes la diacronía debía dar cuenta de los fenómenos sincrónicos y estructurales, con la aparición de los estudios fonológicos es la sincronía o el aspecto estructural lo que hace inteligible su aspecto diacrónico. Los postulados de Barthes en "L'activité structuraliste" devienen necesarios para el acceso a la "inteligibilidad general" de la poesía espriuana, para la que la comprensión "estructural" es fundamental. Se trata de intentar comprender la obra en tanto que conjunto, que *todo* coherente, intento frustrado en su primer acercamiento en el prólogo a las Obras Completas.

Las especiales características de la obra espriuana suponen para el crítico una "oportunidad única [...] para romper el collar metodológico que nosotros mismos nos habíamos puesto y del que no habíamos sabido librarnos" (*ibid.*, p. 27). No se trataba ya de pedir prestado un método a alguna de las grandes corrientes críticas contemporáneas, sino de intentar establecer un método propio "probablemente integrador y abierto" con el que poder enfrentarse a cualquier obra y operar con ella el "simulacro de creación del objeto" del que hablaba Barthes: "Se trataría, en definitiva -afirma Castellet-, de establecer las bases metodológicas de una crítica que procediera del mismo modo que la literatura de creación, es decir, que actuara

como una *mímesis* fundada no sobre la analogía de las sustancias (como en el llamado arte realista), sino sobre la de las funciones, la de los sistemas o la de las estructuras, según se quieran denominar" (*ibid.*). Y en ese sentido -como indica el crítico-, la poesía de Espriu suponía una buena oportunidad ya que reunía elementos visiblemente contradictorios sobre los que se desarrollaba la polémica que oponía en nuestro país a los partidarios de la poesía como arma al servicio de una hipotética revolución y a los que la consideraban como puro ejercicio estético para consumo de "almas gemelas y elegidas".

Para sus nuevos procedimientos críticos se sirve fundamentalmente de tres textos, leídos entre 1968 y 1969: *Morfología de la fábula*, de W.I. Propp (1928), *Teoría de la literatura*, antología de textos de los formalistas rusos publicada por Tzvetan Todovov (1965) y, especialmente, *Anatomía de la crítica*, de Northrop Frye (1957). De este último aprovecha ideas innovadoras en el panorama crítico español del momento y procedentes, a su vez, de estructuralistas franceses, formalistas rusos, autores del *new criticism* y de poetas como Valéry y Eliot, como la de la necesidad de un estudio riguroso de la literatura (similar al de las ciencias); la de la consideración de la obra literaria como un sistema en el que nada es debido al azar por lo que su análisis exige una serie de cortes sincrónicos en la historia para poder buscar el sistema; la de la convencionalidad de la obra literaria (se crea a partir de sí misma y no a partir de la realidad); y la necesidad de recurrir -para el estudio de la obra- a las ayudas que proporcione ella misma y no a otras externas.

Pero donde se muestra Frye especialmente original e interesante para el crítico barcelonés es en el análisis de los géneros literarios que el teórico canadiense hace derivar de series de categorías subdivisibles en géneros: la que define los "modos de la ficción" -según el nivel en que el héroe se sitúe en relación a los lectores o a las leyes de la naturaleza-, la de la verosimilitud o la que define los arquetipos -fundados en la oposición entre lo real y lo irreal-, por ejemplo. Para ver hasta qué punto reproduce Castellet la metodología del canadiense baste considerar estas conclusiones relativas a la variedad de géneros en la poesía espriuana: "1. El *mito*, cuando el héroe tiene una superioridad sobre el lector. 2. La *mímesis baja*, cuando el héroe está al mismo nivel que el lector. 3. La *ironía*, cuando el héroe se

sitúa en un nivel más bajo. 4. La *tragedia* o paso de lo ideal a lo real. 5. La *lírica* o poesía cantada; y 6. La *épica* o poesía recitada. Ahora bien, esos géneros, a su vez, pueden reclasificarse en "formas" y así encontramos en Espriu el *lirismo* o forma en la que el poeta se vuelve de espaldas al público para interiorizarse, y el *epos* o forma en la que el poeta se dirige al público: ambas constituyen lo que Frye llama "formas temáticas particulares"" (*ibid.*, p. 30). No obstante estos géneros, es otro -también definido por el canadiense- el que le facilita la comprensión del verdadero alcance de la obra del poeta catalán: "Finalmente -afirma-, un género especial, el de las grandes obras de la humanidad, desde la Biblia y las grandes epopeyas a Proust y a Joyce, pasando por *La Divina Comedia*, nos daba la clave definitiva que nos faltaba para comprender a qué nivel último se situaba la obra de Espriu: se trataba de una "forma enciclopédica", es decir, un género literario el simbolismo del cual adopta una forma anagógica, calificativo que aplicado a la literatura la define como una "totalidad unitaria de un complejo verbal"" (*ibid.*, pp. 30-31).

Toda esta "pequeña peripecia intelectual" conduce al crítico a una serie de conclusiones metodológicas que parten de la consideración de la adquisición decisiva para trabajos posteriores de algunos presupuestos nuevos: "En síntesis -afirma- nuestro trabajo nos había indicado que no era posible partir de imposiciones metodológicas previas al trabajo crítico en sí: quizá en contra de lo que haya podido parecer a lo largo de esta justificación, *era la obra de Espriu la que había rechazado o elegido las propuestas metodológicas que, a través de nuestras lecturas, le habían sido sugeridas*. Es decir, que ella misma nos había impuesto un método que pasaba por una aceptación de los supuestos de la suficiencia del poema en sí mismo como principio a partir del cual poder descubrir el sistema o las estructuras de la obra [...]" (*ibid.*, p. 32). En ese sentido, diversas fuentes se revelaban válidas: algunos presupuestos del *new criticism*; el concepto de estructura significativa de una concepción del mundo, de Goldmann; la anteriormente citada "forma enciclopédica", de Frye; la búsqueda de estructuras míticas o arquetípicas, como Propp; o el *découpage* riguroso que señalaban los estructuralistas (Lévi-Strauss), o sea, la concepción de que el mito tiende a "despegarse" de su

fundamento lingüístico. Es decir, que los utensilios que el crítico necesita para su trabajo "[...] *no procedían de un solo campo científico o ideológico, sino en realidad, de todos aquellos que demostraban poseer una operatividad actual*" (*ibid.*, p. 33), conclusión última de Castellet. En este contexto podemos comprender aquellas palabras de Frye según las cuales "los tres campos de la antropología, la psicología y la crítica literaria no están aún claramente delimitados" (Frye, 1957:147).

Una breve descripción del libro se nos presenta como el mejor modo de exposición y ejemplificación de esa nueva metodología crítica basada en el aprovechamiento simultáneo de los postulados de diversas corrientes. Debemos decir, no obstante, que en el caso concreto que ahora nos ocupa, la poesía de Espriu, los "estructuralismos" a los que se refería el crítico son la base de su interpretación y, más concretamente, son especialmente aprovechados los postulados de Roland Barthes. Si bien la "Justificación" nos ha servido para ver el acercamiento de Castellet a las aportaciones de los formalistas rusos, de los estructuralistas e, incluso, de la antropología, fundamentalmente, una breve descripción de las distintas partes del libro será igualmente reveladora del verdadero alcance de las mismas en su quehacer puramente crítico.

Digamos de antemano que las "Notas bio-bibliográficas" con las que inicia el estudio responden, sin duda, a la importancia que concede Frye a los estudios de estas materias como parte esencial de la crítica, igual que los biógrafos siempre deben estar naturalmente interesados en la poesía de sus personajes como documento íntimo registrador de sus sueños, asociaciones, ambiciones y deseos: "La historia social y cultural, que es antropología en sentido amplio, formará siempre parte del contexto de la crítica; y mientras más claramente se distingan los tratamientos antropológicos y críticos del mito, más beneficiosa será la influencia que ejerzan el uno en el otro. Lo mismo vale para la relación de la psicología con la crítica. La primera y más impresionante unidad de poesía mayor que el poema individual es la obra total de quien escribió el poema. La biografía formará siempre parte de la crítica [...]" (Frye, 1957:149).

En la primera parte, tras la "Descripción de los libros poéticos" en la que

habla del número de estrofas de que consta cada libro del poeta catalán y de los temas que aborda en cada uno de ellos (*Cementeri de Sinera, Les Hores, Mrs. Death, El caminant i el mur, Final del laberintt, Les cançons d'Ariadna, La pell de brau y Llibre de Sinera*), observando ciertas curiosidades tales como la extraña construcción simétrica que forma el número de poemas de sus cinco primeros libros poéticos (30-44-40-44-30), pasa a abordar "[...] la enumeración y la descripción de aquellos elementos formales de esa poesía que nos parecen especialmente significativos y estrictamente imprescindibles para una comprensión de la estructura interna de la obra de Espriu" (*ibid.*, p. 89), es decir, de esos elementos que su intento de "lectura totalizadora" ha puesto de manifiesto y que "[...] permiten un nuevo punto de partida para futuras investigaciones". ¿Cuáles son dichos elementos? Por una parte, "Imágenes, símbolos, [y] mitos": la poesía espriuana se basa, ante todo, en imágenes primeras pertenecientes al mundo de la naturaleza que parecen arrancadas de recuerdos infantiles; entre ellas destaca, fundamentalmente, la niebla, la lluvia, la noche, la luz, las nubes, el mar, la arena, el viento, los árboles, el vuelo de los pájaros, etc., algunas de las cuales se convierten en símbolos ya que "[...] comportarán, en general, otras correlaciones significativas que las que se desprendan directamente del contexto en que las encontremos" (*ibid.*, p. 91): es el caso de la lluvia (ligada a la tristeza y a la melancolía), la niebla (asociada a procesos imaginativos) o el viento (indicador del advenimiento de una situación favorable), por ejemplo. Otros símbolos provienen, sin embargo, de conceptos elaborados por el autor y "[...] constituyen la constelación mítica personal del poeta, su más original aportación a la creación de un mundo poético propio: son, entre otros, el caminante y el muro, la casa y la barca, la burla y la carcajada, el laberinto y el templo, la palabra y la canción, el grito y el silencio, el que acecha y el vidente, el cazador y la presa, los títeres y los medigos ciegos" (*ibid.*, pp. 93-94), cada uno de los cuales ha tenido una elaboración distinta en la imaginación creadora del autor según su sistema de referencias (mitológicas, literarias, filosófico-teológicas, familiares, infantiles, históricas, etc.).

Por otra parte, concede "una importancia especial" a "Algunos indicios" que, en realidad, no son sino signos en el sentido al que antes aludíamos, pero a los que

concede tal denominación según una propuesta personal de Georges Mounin, quien consideraba que llamar "signos" a esos elementos inducía a confusión en una época de gran desarrollo de la terminología saussuriana, por lo que era preferible la denominación de "indicio", desprovista de connotaciones lingüísticas; indicios -decimos- que, según el crítico, "[...] se entrecruzan a lo largo de toda la obra y que sólo una paciente labor de reconstrucción nos permitirá descubrir los que forman la trama de base y diferenciarlos de los que, como urdimbre, nos muestran los elementos dinámicos de la poesía de Espriu" (*ibid.*, p. 100). Entre ellos destaca una serie de grupos especialmentte significativos, en el sentido literal de la palabra: citas textuales que figuran al frente de los libros ("[...] nos interesa indicar la intención del autor de crear un sistema de citas que, de un modo u otro, encierra a los poemas en un campo filosófico o cultural que ayuda a definir sus límites [...]" (*ibid.*, p. 99)), títulos de algunos poemas, nombres de persona o de lugar, fechas históricas significativas por su solo enunciado y la repetición de los mismos indicios en obras de distintos géneros.

El inmanentismo de la nueva metodología crítica de Castellet adquiere altas cotas cuando, a través de un análisis del primer poema de *Final del laberint*, destaca, también entre los elementos especialmente significativos de la poesía espriuana, ciertos procedimientos retóricos. Aliteraciones, métrica diversa, funciones deísticas, metáforas, alegorías, imágenes cinestésicas y antropomórficas, metáforas temporales, etc. acaparan, así, junto al ritmo poético -duro en el caso de Espriu- y junto a "Otros datos" curiosos (procedentes del trabajo de los alumnos asistentes a un seminario que dirigió en 1968), tales como los sustantivos y verbos más usados por el poeta catalán según la frecuencia de aparición, la atención de un crítico totalmente renovado.

En la segunda parte intenta profundizar en esos "indicios" para dar una muestra de la tentativa de creación de lo que Frye llama una "forma enciclopédica", ya que "[...] para un autor contemporáneo una tentativa de configuración de la propia obra dentro de una "forma enciclopédica" pasa necesariamente por una asunción de todas las tentativas anteriores [...]" (*ibid.*, p. 119); de esa manera se explica la vinculación de Espriu a toda la gran tradición literaria y espiritual de la

humanidad. Dichos indicios proceden, pues, de lecturas, afinidades o influencias de la más variada tradición cultural y espiritual, que resume en los siguientes puntos: 1. "El "Libro de los muertos" y la mitología del antiguo Egipto": Isis y su piedad hacia los muertos, el rito tradicional de Osiris y, especialmente, el *Libro de los muertos*, visibles en el reflejo de los ciclos temporales y en la simbología que deriva de ellos, arraigan en la poesía de Espriu, egiptólogo frustrado a causa de la guerra civil: "Hay en toda la obra de Espriu una constante cíclica, una descripción del paso de las horas, unas "salidas al día" que culminan, después de peripecias diversas, en la vuelta, por la noche, al mundo de los muertos" (*ibid.*, p. 132); 2. "La Biblia y la tradición mística judía": en el *Eclesiastés* y, fundamentalmente, en el *Libro de Job* encuentra algunos de los grandes temas espriuanos: la mirada obsesiva de Dios sobre el hombre y el peso de la mano divina sobre él y la mofa de Dios ante el infortunio del hombre. La tradición mística judía se erige en otra de sus fuentes principales como muestran el valor significativo de los números, la simbología de la luz y la arbórea y la interpretación de la divinidad oculta e innombrable y de la Nada. La síntesis de todos estos elementos lleva al crítico a afirmar que "[...] la poesía de Espriu es una obra abierta a aquellas representaciones que pertenezcan, próxima o lejanamente, al caudal espiritual de la humanidad, en su carácter de mitología afín o común, es decir, en todo cuanto pueda asumir un carácter arquetípico" (*ibid.*, p. 154) y que "no es de extrañar que Espriu, que sufre el exilio interior de su pueblo y el destino trágico de Sepharad [España], identifique la suerte de ambos con la del pueblo judío, en sus desdichas y en su esperanza" (*ibid.*, p. 157); 3. "Algunas referencias a la mitología griega": de los indicios visibles referentes a la mitología griega que inciden con mayor profundidad en su poesía (tales como el ciclo ático de Teseo y el tebano de Edipo, Tiserias, Antígona y la lucha fratricida entre Eteocles y Polinices), toma varios de sus temas más incidentes, como la complicidad de Dios ante las desdichas humanas y la guerra entre hermanos; 4. En "De la "teología negativa" a la visión trágica", el crítico presenta algunas precisiones en cuanto al pensamiento teológico del poeta "dentro de la teología conocida como "negativa", es decir, la que viene a decir que todo aquello que se sabe de Dios es lo que no se sabe o, en términos de *docta ignorantia*, que la

sabiduría última es inexpresable en el lenguaje natural" (*ibid.*, p. 167) y dentro del pensamiento trágico, ante cuyo problema central (saber si puede seguir "viviendo" aquel hombre sobre el que se ha detenido la mirada de Dios) responde negativamente. En la poesía espriuana el mundo es el único escenario, Dios el único espectador, que alterna la risa con el silencio, y el hombre (en sus dos posibilidades: individual y colectiva) el protagonista. El papel especial que el poeta reserva para la historia ("*Toda la construcción "perenne" espriuana no hubiera podido ser sin el destino trágico de Sinera* [Arenys][283] *y de Sepharad* [España]. *Job -el poeta- y Edipo -el hombre arquetípico- son, pues, figuras de un "mito real", no una especulación intelectual sobre dos mitos de la antigüedad.* Ahí reside la fuerza de una poesía que repercute en nosotros porque nos hace protagonistas de ella" (*ibid.*, p. 182)) y la observación del marco histórico en que desarrolló su poesía ("el mundo de Hitler y de Stalin, el de Hiroshima, el de la guerra fría, el de las guerras de Corea y del Vietnam, etc., e, inicial y básicamente, el de nuestra guerra civil" (*ibid.*, p. 183)) ayudan a comprender la visión trágica del poeta; 5. "Breve consideración sobre la poesía de Espriu en relación con el estilo del Barroco": una serie de elementos (constante utilización de símbolos dentro de unos determinados temas, el claroscuro, la paradoja, la repetición y acumulación de palabras y la trabazón) son síntomas de un neo-barroquismo (que el crítico define, junto con Leo Spitzer (1944), de tal forma que "El hecho espiritual aparece siempre encarnado y la carne llama siempre a lo espiritual", y junto a Paul Hankhamer, como "una tensión entre la vida y el espíritu"), presente en buena parte de la literatura contemporánea, que se manifiesta también en el empleo de determinados temas tales como la muerte, el

---

[283]. Antonio Tovar, elogiador de esta obra castelletiana hasta el punto de titular su reseña "Fortuna de Salvador Espriu" por ser su obra tema de "un excelente libro de crítica", se permite, no obstante, señalar alguna incorrección en cuanto a su interpretación de este término: "He aquí la clave de este hombre [Espriu] *clus*, hermético, [...] que es capaz de responder al crítico Castellet, cuando éste cree que ha descubierto en las seis letras del nombre de Arenys la clave del símbolo de los seis escalones, que en realidad se trata de seis letras, pero las de la palabra hebrea que significa lo que él indica en su catalán con *mancaments* ("defectos, pecados")" (Tovar, 1971:20).

movimiento, la soledad, los escrúpulos, el pecado y la expiación, la gracia, las conexiones paradójicas entre el retiro ascético y la especulación cósmica, la fatalidad y la esperanza.

Una vez realizado el proceso de descomposición de la poesía espriuana en diversos elementos, llega el momento -según el método estructural que se ha impuesto- de la recomposición (tercera parte del libro), que será significativa por sí misma ya que haber descubierto las estructuras míticas de la obra le ahorra toda explicación interpretativa de las partes anecdótica e histórica: "Nos ha de bastar -asegura- el conocer el soporte estructural sobre el que descansa para que, de pronto, la asumamos en toda su grandeza, en su dimensión *mítica*. Y es ahí donde reside, a nuestro entender, la justificación del método elegido, por cuanto, al abordar la temporalidad o la mundanidad de los temas centrales espriuanos -rigurosa y entrañablemente unidos a una historia viva y dramática, ante la que no sabríamos permanecer indiferentes- podremos comprenderla, *a la vez*, en tanto que histórica y ahistórica, diacrónica y sincrónica" (*ibid.*, p. 194). El método impuesto, atento a la literalidad de los elementos, le lleva a referirse más que a la clasificación temática, a las "formas" bajo las que se manifiestan los temas, al margen de la "forma lírica".

Considera, pues (observemos la influencia de las teorías de los géneros y de los mitos de Frye), los tres niveles en los que -a su parecer- se ha movido el poeta: 1. "La elegía o "forma melancólica"": ante el panorama de un mundo muerto a causa de la guerra civil, cuyo símbolo metafórico en su poesía es la *sangre*, al poeta, que se resiste a morir en el olvido, no le cabe más que el recuerdo o la añoranza de otros momentos felices, o sea, la supervivencia por la memoria: "Por ello, la forma elegíaca es básica en la obra de Espriu: es el punto de partida colectivo, paralelo y complemento al de su arranque personal, la "visión trágica"" (*ibid.*, p. 201); 2. "La sátira o "forma de la ironía militante"": los elementos satíricos no son solamente características formales, sino contenidos básicos y estructurales de la obra literaria. La sátira de Espriu (quien "[...] concibe el mundo material como un "laberinto grotesco", en el cual, bajo la luz del día, las acciones cotidianas de los hombres adquieren un relieve ridículo y esperpéntico" (*ibid.*, p. 207)) se desarrolla en dos

vertientes: una moralizadora, destinada a los que obstentan el poder, y otra -equivalente a la sátira de la estulticia- que busca en el lector la conciencia crítica ante una situación injusta. Con todo -concluye-, aun teniendo en cuenta sus obsesiones satíricas hacia el dinero y las relaciones amorosas, los poemas satíricos ocupan un reducido lugar en la obra poética de Espriu; y 3. "El epos o "forma didáctica"" que Espriu elige para aquella parte de su obra que se refiere a la relación con su pueblo, del que el poeta es el guardián de la lengua y, en los momentos difíciles, depositario también de los valores morales que harán posible su salvación ("sobre la sangre y el mármol, / lentamente me alzo príncipe / de la noche de mi pueblo"). Espriu, para quien la convivencia y la paz necesarias en un país como el nuestro, en el que existe diversidad de caracteres y de lenguas, sólo se puede establecer en la libertad, insta a su pueblo a la acción política, a no tener un "reposo cobarde" ante la muerte que asola su país.

Concluye el crítico considerando la obra del poeta de Arenys sobre una muy sólida formación humanística y *Final del laberint* como el libro que constituye la encrucijada de toda su poesía (poseedora de dos caracteres estructurales fundamentales: el cíclico -carácter *discontinuo*-, y el mítico -de ahí su carácter *enciclopédico*): "Es [...] la superación que supone la asunción momentánea de los contrarios, para volver a empezar un nuevo proceso dialéctico, repetición cíclica a un nivel superior del proceso anterior: *Llibre de Sinera* [último libro poético de Espriu] imita el movimiento inicial de *Cementeri de Sinera* [primero]" (*ibid.*, p. 237).

No obstante la autocrítica castelletiana en torno a las grandes lagunas, defectos y limitaciones de este ensayo, creemos que *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* supone su primer intento serio de comprensión y análisis riguroso de una obra literaria. Es, sin duda alguna, su trabajo más maduro. Y no sólo es su tentativa más madura, sino que es, además, un trabajo de calidad y altura, una obra imprescindible para cualquier aproximación a la producción poética de Salvador Espriu; es, como afirma Miguel Dolç, "una "llave maestra" para todo estudio ulterior" (Dolç, 1972:46).

Este éxito se debe, sin duda, a dos cambios radicales en su modo de hacer y

de pensar. Por una parte, la consideración de la importancia y validez de un tipo de poesía al que podríamos llamar -como él hiciera- "simbolista", factor éste que amplía y enriquece de forma ilimitada su visión literaria, y, por otra, la apertura de miras en el terreno metodológico, que amplía su horizonte teórico y profesional: "va a haber un momento -asegura- en el que el encorsetado teórico no funcionaba, porque no te permitía acceder a la interioridad del hombre. Que yo haga este descubrimiento a través de la lectura, de mi lectura, de la obra de Salvador Espriu, para mí va a ser paradigmático. Era evidente que un método cerrado, un método marxista, un método sociológico, no daba entrada a la obra de Salvador Espriu" (1993:174). En ese sentido, las propuestas estructurales de Lévi-Strauss, Frye y, fundamentalmente, Barthes, (sin olvidar algunos presupuestos de los formalistas rusos) le vinieron como anillo al dedo para el análisis de una producción tan íntimamente ordenada y simbólica. Se limitó a llevar a la práctica las dos operaciones típicas que Barthes proponía en "La actividad estructuralista", recorte y ensamblaje: "Recortar el primer objeto, el que se da a la actividad de simulacro, equivale a encontrar en él fragmentos móviles cuya situación diferencial engendra un determinado sentido; el fragmento en sí carece de sentido, pero es tal que la menor variación aportada a su configuración produce un cambio del conjunto. [...] Una vez propuestas las unidades, el hombre estructural debe descubrirles o fijarles reglas de asociación: ésta es la actividad del ensamblaje, que sucede a la actividad de llamada" (Barthes, 1963:259).

Eso no quiere decir, sin embargo, que elimine por completo la metodología usada en otro tiempo, sino que también la incorpora a su arsenal, aunque de forma renovada, en la medida en que aún es eficaz.[284] Es notoria al respecto la evolución que hace del concepto lukacsiano de *totalidad* hasta llegar al mismo sentido (cosmovisión o visión del mundo) de la mano, ahora, de la *forma enciclopédica* de la que habla Frye; recientemente ha manifestado que desde su descubrimiento de la inutilidad del método sociológico para el análisis espriuano "[...] viene mi interés final para encontrar la validez de los escritores, en el hecho de que tengan o no

---

[284]. *Vid.* Eduardo García Rico (1971a).

tengan, que se trasluzca o no se trasluzca en su obra, una cosmovisión, una visión del mundo. Hé de reconocer que esta visión de totalidad me viene de la lectura de Georg Lukács, que tenía una visión muy diferente a la que yo voy a intentar después introducir, incluso metodológicamente" (1993:174). También es significatica al respecto la evolución que opera su concepto de *realismo*. La conciencia trágica que supone la aceptación de los contrarios por partc del poeta catalán, conduce al crítico a reconsiderar determinados conceptos y a pensar en una forma más avanzada de *realismo*, es decir, en un realismo más "real" que el "esquemático" (por mecánico), "oportunista" y "táctico" de años anteriores. En este sentido, la relectura de Goldmann y de sus planteamientos del estructuralismo genético es decisiva; no en vano para el teórico "Esta exigencia de síntesis, de unión de los contrarios, que es la esencia misma de la conciencia trágica, se traduce en el plano del problema filosófico fundamental de las relaciones entre los valores y lo real, lo racional y lo sensible, lo significante y lo individual, el alma y el cuerpo, mediante la afirmación de que el único valor real que esta conciencia puede reconocer (al igual que el pensamiento dialéctico, por otra parte) es precisamente la unión de los contrarios, *la esencia individual, el individuo significante*" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 177). Poco después de la publicación del libro también reconocía su relectura -simultánea a la de los teóricos que le sirven para abrir su método crítico- de los autores que más le influyeron anteriormente: "Voy a decidir, entonces, frecuentar otros métodos y voy a leer a los formalistas rusos y a los autores del *new criticism*, los lingüistas y los psicoanalistas, los estructuralistas franceses y los analíticos ingleses [...], releyendo, al mismo tiempo, Wilson y Trilling, Lukács y Goldmann y, más recientemente, el Sartre de *L'idiot de la famille*" (1973e:16-17). Lo que ocurre es que de todas las opciones metodológicas que se plantea, desde Lukács hasta los herederos del *new criticism*, el estructuralismo barthesiano es el que más posibilidades le proporciona para el caso concreto de Espriu.

El resultado fue, como hemos visto, brillante y riguroso, aún más, si tenemos en cuenta su carácter prácticamente pionero en un estudio de este tipo con un poeta del país. Se trata, como afirma Arthur Terry (1971b), de un libro que, a fuerza de salvar obstáculos, nos vuelve a dejar ante la presencia de los poemas mismos, de

una poesía que, ante la muerte, no se cansa de hacer lás únicas preguntas que dan sentido a la vida.

Pero su significación más relevante proviene de la importantísima lección metodológica que supuso para el bajo nivel cultural español del momento, en tanto que dió a conocer (de la mejor forma posible, ejemplificando) textos capitales de la moderna teoría literaria de allende nuestras fronteras. A él se debe, en gran medida, que nuestra crítica pudiese participar en un debate, el estructural, que, aunque estaba dando ya sus últimos coletazos en Europa, en España fue bastante fructífero durante toda la década de los setenta. Por una parte, la atención al modelo de la fonología[285], la definición del mito como sistema temporal[286] y la consideración de que el mito tiende a "despegarse" de su fundamento lingüístico, así como el intento de análisis científico de los fenómenos humanos, formaban parte del acervo intelectual y particular del padre del estructuralismo (Lévi-Strauss). Por otra, la consideración de la palabra como estructura -no como instrumento ni vehículo-,[287] la atención al

---

[285]. En su *Antropología estructural*, Lévi-Strauss decía que "En el estudio de los problemas de parentesco (e indudablemente en el estudio de otros problemas) el sociólogo se encuentra en una situación formalmente parecida a la del lingüista o a la del fonólogo: al igual que los fonemas, los términos de la parentela son elementos de la significación; como ellos no adquieren esa significación más que a condición de integrarse en determinados sistemas; *los "sistemas de parentesco", como los "sistemas fonológicos", son elaborados por el espíritu a nivel de pensamiento inconsciente...*" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 24).

[286]. "Un mito -afirma Lévi-Strauss- se refiere siempre a acontecimientos pasados: "antes de la creación del mundo" o "durante las primeras edades" y, en todo caso, "hace mucho tiempo". Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se consideran desarrollados en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente: Esta se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 195).

[287]. Recordemos la distinción barthesiana entre "écrivains" y "écrivants". Mientras que el primero realiza una función, el segundo lleva a cabo una actividad: "por definición -dice Barthes-, el "écrivain" es el único que pierde su propia estructura y la del mundo en la estructura de la palabra" (1964:179), y "Los "écrivants", por su parte, son hombres "transitivos"; plantean un fin (dar testimonio,

proceso significativo[288] y a las relaciones sígnicas que lo posibilitan[289] y la importancia otorgada al plano fonológico,[290] o sea, los rasgos más sobresalientes de su análisis espriuano, conforman las principales líneas definitorias del estructuralismo de Barthes, rasgos éstos que exigen una nueva metodología o "actividad" crítica bastante novedosa -como decimos- en nuestro país y que el

---

explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye. Vemos, pues, cómo el lenguaje es devuelto a la naturaleza de un instrumento de comunicación, de un vehículo del "pensamiento". Incluso si el "écrivant" presta alguna atención al escribir, esta atención nunca es ontológica: no es preocupación. [...] Pues lo que define al "écrivant" es que su proyecto de comunicación es *ingenuo*: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir" (*ibid.*, p. 182).

[288]. Clave también para Barthes: "Yo siempre me he interesado por lo que podría llamarse la responsabilidad de las formas. Pero sólo al final de las *Mythologies* pensé que había que plantear este problema en términos de significación, y desde entonces la significación es explícitamente mi preocupación esencial. La significación, es decir: la unión de lo que significa y de lo que es significado; es decir también: ni las formas ni los contenidos, sino el proceso que va de los unos a los otros" (Barthes, 1964:187).

[289]. Para Barthes, "No hay literatura sin signo, ni signo sin significado" (Barthes, 1964:240) y "Todo signo incluye o implica tres relaciones. En primer lugar, una relación interior, la que une su significante a su significado; luego, dos relaciones exteriores: la primera es virtual, une el signo a una reserva específica de otros signos, de la que se le separa para insertarlo en el discurso; la segunda es actual, une el signo a los otros signos del enunciado que le preceden o le suceden" (*ibid.*, p. 247). Mientras que el primer tipo de relación aparece claramente en lo que suele llamarse un *símbolo*, al segundo tipo de relación la llama *paradigmática*, y, a la tercera, *sintagmática*. "El estructuralismo, en concreto -continúa-, puede definirse históricamente como el paso de la conciencia simbólica a la conciencia paradigmática" (*ibid.*, pp. 248).

[290]. Para el teórico francés, "Evidentemente es la conciencia paradigmática la que ha permitido (o expresado) el desarrollo extraordinario de la fonología, ciencia de los paradigmas ejemplares (señalado/no señalado): ella es la que, a través de la obra de Cl. Lévi-Strauss, define el umbral estructuralista" (Barthes, 1964:251).

teórico francés define a grandes rasgos de la siguiente manera: "Puede decirse pues que en relación con *todos* sus ususarios, el estructuralismo es esencialmente una *actividad*, es decir la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales. [...] El objeto de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un "objeto", de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las "funciones") de este objeto. La estructura es pues en el fondo un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo; en apariencia es muy poca cosa. [...] Vemos pues por qué hay que hablar de actividad estructuralista: la creación o la reflexión no son aquí "impresión" original del mundo, sino fabricación verdadera de un mundo que se asemeja al primero, no para copiarlo, sino para hacerlo inteligible" (Barthes, 1964:256-257).

Se trata, pues, de un *análisis inmanente*, de una actividad crítica puramente *formal* que intente ajustar el lenguaje de su época con el "sistema formal de sujeciones lógicas" elaborado por un autor según su época concreta. La consideración de la literatura como sistema de signos, es decir, como lenguaje, propicia una crítica desligada de una misión reconstructora de mensajes y atenta solamente a la reconstrucción de su sistema: "La crítica -afirma Barthes- no es un "homenaje" a la verdad del pasado, o a la verdad del "otro", sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo" (*ibid.*, p. 307).

Por último, el inmanentismo estructural de Frye también es minuciosamente seguido y magistralmente comprendido, a tenor del análisis efectuado. Buenas muestras de ello son la consideración de la teoría de los géneros y de sus formas expresivas más adecuadas[291] -fundamentalmente la "forma enciclopédica"-[292] y la

---

[291]. *Vid.* tercera parte del ensayo de Castellet (1971a).

[292]. "Dos principios de cierta importancia -sostiene el teórico canadiense- se encuentran ya implícitos en nuestra tesis. Uno es la concepción de un cuerpo total de visión que se confía a los poetas en cuanto constituyen una clase, cuerpo total

importancia atribuida a la creación de arquetipos (la búsqueda de estructuras míticas y arquetípicas la hereda también de Propp) por parte del poeta y a la crítica "retórica" basada en los mismos.[293]

---

que tiende a integrarse en una única forma enciclopédica que puede intentar cualquier poeta si es lo suficientemente culto e inspirado o por una escuela o tradición poética si la cultura es suficientemente homogénea. Observamos que los cuentos, mitos e historias tradicionales manifiestan una fuerte tendencia a mantenerse juntos y a formar agregados enciclopédicos, especialmente cuando están compuestos, como suele ocurrir, en un metro tradicional. [...] El otro principio consiste en que, al mismo tiempo que puede haber gran variedad de formas episódicas en cualquiera de los modos, en cada modo podemos atribuir especial significado a la forma episódica particular que pareciera ser el germen a partir del cual evolucionan las formas enciclopédicas. En el modo mítico este producto episódico central o típico es el oráculo. El oráculo elabora cierto número de formas subsidiarias, en especial el mandamiento, la parábola, el aforismo y la profecía. A partir de ellas, ya estén sueltamente ensartados, como en el *Corán*, o cuidadosamente editados y dispuestos, como en la *Biblia*, cobra forma la escritura o libro sagrado" (Frye, 1957:82-83).

[293]. Recordemos que, según Frye, "La poesía, considerada como un todo, ya no es meramente un agragado de artefactos que imitan la naturaleza, sino una de las actividades del artificio humano considerado como un todo. Si se nos permite utilizar la palabra "civilización" en este caso, podemos decir que nuestra cuarta fase [crítica] considera la poesía como una de las técnicas de civilización. Se ocupa, por lo tanto, del aspecto social de la poesía, con la poesía como foco de una comunidad. El símbolo de esta fase es la unidad comunicable, a la que doy el nombre de arquetipo: es decir, la imagen típica o recurrente. Quiero decir con arquetipo un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria. Y dado que el arquetipo es el símbolo comunicable, la crítica arquetípica trata fundamentalmente de la literatura como hecho social y como modo de comunicación. Mediante el estudio de las convenciones y de los géneros, intenta encajar los poemas dentro del cuerpo de la poesía considerada como un todo. [...] Si no aceptamos el elemento arquetípico o convencional en las imágenes que vinculan un poema con otro, es imposible lograr un adiestramiento verbal sistemático cualquiera a partir de la sola lectura de la literatura. Pero si añadimos a nuestro deseo de conocer la literatura un deseo de conocer cómo la conocemos, descubriremos que el hecho de expandir las imágenes hasta integrarlas en los arquetipos convencionales de la literatura es un proceso que

Dicho sea de paso que, como es obvio, la especial atención de esta nueva crítica a la forma[294] no la exime de implicaciones ideológicas. No vamos a entrar en esta discusión ya que Barthes en *Crítica y verdad* (1966a) se dedica a destacar las implicaciones ideológicas de esta crítica y a rescatar su valor socio-político demostrando la falacia de los que la han tachado de puro formalismo ahistórico. Tampoco la original finalidad comunicativa del lenguaje, en otra época defendida por Castellet, es ahora totalmente rechazada; la importancia atribuida por Frye a la crítica arquetípica, es decir, a la que trata fundamentalmente de la literatura "como hecho social y como modo de comunicación" -como hemos visto-, es sintomática en este sentido.

---

ocurre inconscientemente en todas nuestras lecturas" (Frye, 1957:135-136).

[294]. "[...] la literatura es por definición formal -sostiene Barthes-: no hay término medio entre la autodestrucción del escritor y su esteticismo, y si se consideran nocivas las búsquedas formales, lo que hay que prohibir no es buscar, sino escribir" (Barthes, 1964:84). Más adelante afirma que "Tal es en efecto la literatura: un pensamiento formado por las palabras, un sentido surgido de la forma" (*ibid.*, p. 280). Y hasta tal punto valora el inmanentismo crítico que llega a identificar *estructuralismo* con *formalismo* cuando, al intentar definir la filosofía que propugnaba, hablaba de estructuralismo "o para simplificar extremando, y de un modo sin duda abusivo, el formalismo" (*ibid.*, p. 302).

CAPITULO III. *DE VARIA LECTIO* CASTELLETIANA. REVISION DE POSICIONES: HACIA SU PROPUESTA TEORICA FINAL.

Si bien en *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* observamos de manera clara y razonada la apertura teórico-crítica de Castellet, es en sus artículos escritos a lo largo de la segunda mitad de la década de los sesenta y de la primera de los setenta, fundamentalmente, donde el crítico perfila sus nuevas posiciones y da cabida a los diferentes elementos que van a conformar su propuesta teórica final.

La mayor parte -sin duda la más interesante y significatica a nivel teórico y crítico- de sus artículos escritos entre 1966 y 1976, es decir, tras la crisis realista, es recogida por el autor en dos volúmenes aparecidos en 1975 y 1976, titulados, respectivamente, *Qüestions de literatura, política i societat* (Barcelona, Edicions 62 (Col. "Llibres a l'abast") (1975a), sin reimprimir ni reeditar) y *Literatura, ideología y política* (Barcelona, Anagrama (Col. "Argumentos, 41") (1976a), igualmente sin reimprimir ni reeditar).[295] Aunque gran parte de los artículos seleccionados es común en los dos libros[296] y las posiciones teórico-críticas son las

---

[295]. Según indicaciones del autor, la idea inicial de esta antología es de Michi Srausfeld y la insistencia para su recopilación procede de Jordi Herralde. Ramon Pinyol y Francesc Vallverdú intervinieron en la preparación del volumen aparecido en 1975.

[296]. Los artículos incluidos en *Qüestions de literatura, política i societat* son los siguientes: (1957f, con el título "Les primeres novel·les d'Alain Robbe-Grillet"), (1966), (1967a, con el título "Evtuixenko, un net de la Revolució"), (1967b), (1969c), (1969d, con el título "La poesia de Pere Quart"), (1970b), (1971c, con el título "[Josep Pla] El retratista"), (1971b), (1971e), (1972a, con el título "[Josep Pla] L'escriptor"), (1972c), (1972b, con el título "En la seva mort [G. Ferrater]"), (1972e), (1973b, con el título "[Josep Pla] El narrador"), (1974b), (1974c), (1974d), (1974e) y (1975b). Los seleccionados en *Literatura, ideología y política* son: (1967a, con el título "Evtuixenko, un nieto de la revolución"), (1967b), (1968c), (1971b), (1971e), (1974a), (1974c), (1974d), (1975b), (1975c), (1975d) y (1976c).

mismas, ambos responden a intereses distintos y están destinados a lectores diferentes ya que, además de estar escritos el primero en catalán y el segundo es español, *Qüestions de literatura, política i societat* incluye, bajo el epígrafe de "Qüestions de literatura catalana" una serie de artículos sobre autores catalanes (Josep Pla, Pere Quart, Salvador Espriu, Joan Brossa, Gabriel Ferrater y Pere Gimferrer) ausente en *Literatura, ideología y política*. No obstante, realizaremos su análisis conjuntamente porque los artículos que incluyen han sido escritos cronológicamente de manera entrelazada, por lo que -como decimos- los planteamientos teóricos y críticos son similares. Nos sumamos a las palabras de Juan García Hortelano cuando, refiriéndose a los artículos seleccionados, afirma que "Como producto de un pensamiento que se niega a disociar rigor de elegancia, se diría su obra consecuencia de una actitud que a la cotidianeidad aldeana prefiere los riesgos del conocimiento" (García Hortelano, 1977:25).

Como afirma el crítico en el "Prólogo" (1976a), el intento inicial consiste, por una parte, en presentar una serie de muestras de los distintos trabajos a los que ha sido asiduo a lo largo de su trayectoria: denuncia de la opresión política sobre la cultura, conjunción de crítica literaria y tratamiento ideológico de una obra, artículos panorámicos sobre la situación literaria del país en un momento determinado, etc.; y, por otra, en dejar constancia de aquellos escritores que ha considerado como sus maestros o que han influido decisivamente en su obra: Sartre, Lukács, Goldmann, Vittorini,... No obstante, tiene también un recuerdo y hace un intento de comprensión hacia otros escritores (Solzhenitsyn y Pla) de tendencia ideológica conservadora -fruto, sin duda, de la apertura de miras a la que nos referimos- en una tentativa de dar testimonio de otras realidades del mundo que no deben desconocerse.

Sin embargo, creemos, con Alex Broch, que "[...] són llibres amb suficients indicis teòrics i elements de reflexió com per a poder afirmar que són alguna cosa més que una suma d'articles escrits en aquesta etapa. Subjau tot un programa doble de defensa de la destrucció del passat inoperant i de renovació de les idees. Es manifesta una clara voluntat de revisió de tot allò que ha estat la història cultural de l'Estat espanyol" (Broch, 1993:163). También Xavier Fàbregas opina de forma

semejante cuando afirma que "*Qüestions de literatura, política i societat* no constituye [...] una antología casual, sino que muestran el espíritu cartesiano, arriesgadamente cartesiano, que guía el trabajo crítico llevado a cabo por Josep M. Castellet" (Fàbregas, 1975:37). Ya en la misma "Justificación" al libro de 1975 explicita el crítico el elemento de unión de los artículos seleccionados: "[...] si no hi ha més que un article anterior a 1966[297] és perquè una mica abans d'aquesta data van entrar en crisi una sèrie de conviccions que tenia sobre la literatura i ara miro amb un cert recel molts dels treballs escrits els primers anys 60. No vull dir que els rebutgi totalment, perquè crec que tanmateix hi ha materials aprofitables. Però em sento vagament incòmode davant d'ells [...]" (1975a:9). El denominador común es, pues, una cierta reacción ante los postulados críticos mantenidos a finales de los cincuenta y durante los primeros años sesenta y ante la literatura practicada durante esos años.

Donde mejor podemos apreciar esa tentativa de destrucción del pasado inoperante y de renovación de ideas es en su artículo de 1974 (incluido en (1976a)) titulado "Para una crítica de la crítica", en el que, tras denunciar la escasa presencia de "profesionales" de la crítica literaria en las colaboraciones periodísticas, define la crítica como "[...] una secuencia de actos intelectuales profundamente arraigados en la existencia histórica y subjetiva de aquel que los ejecuta y se responsabiliza de ellos. Y, por lo mismo, no tiene por qué depender del "talento" o de la "falta de talento" del creador" (1975a:165). Para él, la crítica debe ser "destructiva"[298] y "renovadora",[299] y no una crítica "de gusto" o "de juicio" en la que el crítico

---

[297]. Se trata de (1957f), un fragmento del cual publica ahora con el título de "Les primeres novel·les d'Alain Robbe-Grillet".

[298]. En ese sentido sostiene que "yo diría que, en las presentes circunstancias, lo más útil sería que la crítica utilizara un poder que potencialmente siempre ha tenido, es decir, lo que Walter Benjamin llamaba "el carácter destructivo", este carácter destructivo que algunos de nuestros más lúcidos autores están empleando ya en sus obras de creación" (*ibid.*, p. 168).

[299]. "Momentos como los actuales -afirma seguidamente- sugieren que el crítico se distancie de la literatura "que se hace" y cree su lenguaje propio alrededor de las

solamente se dedique a señalar si una obra le gusta o no le gusta o si es buena o es mala por unos u otros motivos. En esa dirección, aboga por profesionales que se planteen con rigor su oficio mediante un constante esfuerzo de documentación y un enfoque analítico, antes que valorativo, de su labor, para poder realizar, así, "una de las posibles funciones de la crítica: la de la orientación de sus destinatarios", y propiciar una mayor comunicación entre lectores y críticos, inexistente hoy como consecuencia de la personalización de la crítica.[300]

Como decíamos, todo ese programa de destrucción y de renovación subyace en esas recopilaciones de artículos que ahora nos ocupan, por lo que el análisis del conjunto de artículos seleccionados -los más significativos, como decimos- es "[...] significatiu i suficient -escribe el crítico- para donar una idea de les coordenades i dels límits en els quals s'ha desenvolupat, aquests darrers anys, la meva obra" (*ibid.*, p. 10).[301]

III.1. TIMIDA APERTURA FRENTE AL MAGISTERIO INTERNACIONAL.

Si bien la apertura metodológica y crítica de Castellet es indudable a partir

---

escasas -pero, en todo caso, interesantes- tentativas de renovación" (*ibid.*, p. 169).

[300]. Otras posibles funciones que la crítica en momentos -como los que estaban viviendo- de desorientación creadora son, según Castellet, las siguientes: "Me refiero a las propuestas dialécticas a los autores de estudio y discusión conjuntos de la situación; a la constante reflexión pública sobre sus propios límites; al análisis de lo que Brecht llamaba "las falsificaciones de la realidad", que se producen cuando se emplean formas artísticas viejas o periclitadas para describir o para analizar los cambios constantes de la sensibilidad de un mundo que se renueva día a día" (*ibid.*, p. 168).

[301]. Debido a la intencionalidad que observamos en la elección concreta de los artículos seleccionados, todas las citas que de los mismos hagamos en este capítulo van a llevar la numeración de páginas correspondiente a su inclusión en (1975a) y (1976a), y no la que aparece en sus respectivos lugares originales de publicación.

de la segunda mitad de los sesenta, en los artículos dedicados a los escritores extranjeros más decisivos para su obra durante mayor período de tiempo o a algún otro escritor igualmente foráneo la innovación es más moderada, en tanto que intenta rescatar sus planteamientos que, a su juicio, aún pueden ser aprovechables. Ahora bien; su recuperación es muy distinta de la que hizo en otro tiempo ya que ahora no ve en sus obras un ejemplo a seguir para la acción política en aras de la transformación de la sociedad, sino el empleo de ciertos conceptos muy provechosos para la literatura, elaborados, fundamentalmente, durante los últimos años de sus vidas.

Aunque su lectura de Evgeni Evtusenko (fundamentalmente de su *Autobiografía precoz*) le lleva a concluir que el papel literario que juega en la sociedad soviética es más el de agitador moral que el de poeta creador del lenguaje o el de innovador de estructuras poéticas, en "Evtusenko, un nieto de la revolución" (1967a) nuestro crítico tiende, por un lado, a un cierto análisis inmanentista de su obra en tanto que destaca algunos versos impresionistas y, por otro, a la consideración de *Autobiografía precoz* más como introducción biográfica a la obra del autor que como documento político, a pesar de las profundas connotaciones políticas de la obra del ruso: "Digamos [...] que la autobiografía de un poeta se halla en sus poemas, y que el resto es un puro comentario: Esto, que suele ser cierto en un sentido profundo, en el caso de Evtusenko se convierte en una obviedad manifiesta, porque su poesía -que es, en líneas generales, la de un poeta romántico- tiende esencialmente a dar testimonio de su presencia, de su existencia en el mundo: en este sentido la *Autobiografía precoz*, más que un documento político -tal como ha sido presentada en el mundo occidental- debería considerarse como un extenso prólogo biográfico, puramente introductorio a la edición de las obras poéticas del autor y estrechamente ligado a ellas" (*ibid.*, pp. 47-48).

El mismo año, en "Lukács y la literatura" (1967b), no apreciamos ningún intento de superación de las teorías realistas del teórico húngaro pero tampoco ninguna filiación a las mismas. Se limita a describir objetivamente su concepto de "realismo", resaltando, eso sí, la permanente importancia de las categorías de *totalidad* y *tipicidad*.

En "Recuerdo de Elio Vittorini y de Lucien Goldmann: la creación literaria en la sociedad industrial" (1974c), lejos de la intencionalidad política de ambos, recuperada por nuestro crítico años antes, Castellet destaca ahora una serie de consideraciones más inmanentes a la obra literaria. De Vittorini destaca su pasión por la literatura, su afán por descubrir valores jóvenes y su búsqueda obsesiva de la definición del verdadero lenguaje literario de nuestro tiempo, principal ocupación de los últimos años de su vida. Para el escritor italiano, la literatura podía representar un papel en el mundo tecnológico si la generación vigente cumplía con su deber -común a toda generación- intelectual de edificar un mundo propio, adquiriendo nociones nuevas y rechazando formas y maneras que designen realidades antiguas. Además, nuestro crítico sale en defensa de Vittorini contra los que le echan en cara un falso progresismo estético por su obsesión con lo "nuevo" aduciendo que "De la creación estética no sabe nada -y casi todos lo hemos olvidado en alguna ocasión- quien desconoce, en palabras de Barthes, que "lo Nuevo no es una moda, es un valor, fundamento de toda crítica"" (*ibid.*, p. 29).

De Lucien Goldmann destaca su predicción (expresa en su libro póstumo *La création culturelle dans la société moderne* (1971)) del cambio que experimenta la preocupación esencial de la literatura desde la sociedad hacia "la misma literatura o, mejor aún, el lenguaje, que es su "materia prima"". En ese sentido, la figura del creador literario cobra importancia ya que, desde la perspectiva goldmanniana de la doble función esencial que cumple la creación cultural en la vida social (creación en el plano imaginario de un universo cuya estructura ayude a los hombres a autoconcienciarse e, igualmente en el plano imaginario, suministro a los miembros del grupo de satisfacciones que compensen las frustraciones causadas por la realidad), la intervención de la individualidad creadora es a todas luces fundamental para la consecución de la esencia literaria, consistente en la elevación de la conciencia colectiva hasta un grado de unidad.

De la obra de Solzhenitsyn tampoco destaca los elementos más propiamente políticos; en la conclusión del artículo ("Solzhenitsyn en el Archipiélago" (1974d)) es explícito al respecto: "La obra de Aleksandr Solzhenitsyn ha sufrido gravemente del hecho de haber sido utilizada con fines políticos, por unos u otros, desde el

mismo momento de su aparición. Este hecho ha enturbiado, en buena parte, los juicios sobre ella, creando, por tanto, una situación que dificulta la opinión imparcial y estrictamente literaria" (*ibid.*, p. 45). El Solzhenitsyn que le interesa es el que continúa la tradición de Tolstoi y Dostoievski, "la más válida de la literatura rusa", o sea, el de la denuncia moral y el de la tentativa de salvación de la memoria colectiva frente a las resistencias irracionales de la burocracia política; el que teje el hilo de la "unidad espiritual de la nación": "De esta manera -afirma el escritor ruso- [la literatura] se transforma en la memoria viva de la nación, preservando y enalteciendo la llama de su historia pasada, para que se salve de deformaciones y calumnias. Y así, la literatura, con la lengua, protege el alma de la nación" (*apud* Castellet, *ibid.*, p.44).

Por último, "Sartre y los intelectuales" (1975b), publicado en catalán en el número 3 de *Els Marges*, correspondiente a enero de 1975, es, más que un artículo, una reseña de *On a raison de se révolter*, del filósofo francés (1974). Su contenido es muy significativo de la concepción castelletiana de la figura del intelectual y de su actitud, concepción que el mismo crítico define de esta manera: "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 manifiesta ya en acciones reivindicativas concretas por los grupos más dinámicos de la vanguardia revolucionaria" (1976a:23). Vemos, pues, cómo nuestro crítico, lejos de destacar las seis funciones que Sartre atribuye al intelectual en su libro citado (lucha contra el renacimiento de la ideología en las clases populares (ya que el *culto a la personalidad* o la *magnificación del proletariado*, aun pareciendo productos de la clase obrera, son "desperdicios" de la ideología burguesa); construcción de los fundamentos de una cultura universal; ayuda a la formación de intelectuales en las clases desvalidas; recuperación, por parte de *todos*, de la verdad, de la libertad de pensamiento y de la universalidad del saber; búsqueda de la universalización como finalidad histórica de las clases trabajadoras; y levantamiento contra cualquier poder constituido guardián de las finalidades históricas de las masas), funciones cargadas -como vemos- de intencionalidad política, aboga por el Sartre que, tras los hechos

del 68 francés y desde su aceptación del cargo de director del diario *Libérations*, se encuentra en actitud de militancia "intelectual" (no de un partido o grupo específico) en favor de la libertad de la prensa revolucionaria.

III.2. SOBRE LAS LETRAS ESPAÑOLAS.

Sus artículos de estos años sobre escritores en lengua española también traslucen un rechazo del encorsetado teórico anterior y una importante apertura de miras teórico-crítica, pero, en esta ocasión y a diferencia del anterior grupo de artículos, sin concesión alguna al pasado, al pensamiento literario anterior.

"Juan Goytisolo contra la España sagrada" (1971e) es uno de los artículos más emblemáticos del Castellet de los primeros años setenta, por su fuerte carga contra el anquilosamiento de la lengua y su defensa de nuevos modos de expresión. *Reivindicación del conde don Julián*, de J. Goytisolo le viene como anillo al dedo para su autocrítica del realismo y del esquematismo teórico de años anteriores, tanto en cuanto desarrolla una concepción literaria semejante a la que él intenta exponer. Como señala el crítico, este libro admite pluralidad de lecturas ya que contiene elementos pluridisciplinares: poesía, crítica literaria, psicoanálisis nacional, crítica social, interpretación histórica, etc., de entre las cuales Castellet se ciñe a los perfiles crítico-literarios. Dos son los aspectos más destacables en aras del cambio de pensamiento literario. Por una parte, "destrucción" o "des-posesión" del lenguaje convencional y "cosificado", igual que hiciera Goytisolo: según Carlos Fuentes, "La implacable atención crítica de Goytisolo es demostrar la falsedad y corrupción del tradicional lenguaje literario español y demostrar en qué medida las instituciones morales, económicas y políticas de España se fundan en la consagración de una retórica en la que los valores de la "pureza" y del "casticismo" justifican una cultura cerrada y un sistema de dependencias y relaciones de sumisión" (*apud* Castellet, *ibid.*, pp. 88-89). Y, por otra, "[...] búsqueda metódica y formal [...] para forzar, para violar las viejas estructuras lingüísticas que no sólo son reflejo de un mundo

acabado, sino también obstáculo primero para la imposición de una verdadera semántica revolucionaria" (*ibid.*, p. 89). Se trata de prestar más atención al lenguaje, despojándolo de su función comunicativa -propia del realismo- y de intentar recobrar para la lengua "su función autónoma, regida por sus propias leyes". La técnica del *collage* a través de la intertextualidad -ya defendida por el crítico en *Nueve novísimos poetas españoles*- es una de las salidas más viables para la nueva expresión literaria ya que "la literatura se basa en la misma literatura, antes que en el "referente" que es la realidad" (*ibid.*, p. 91). Recordemos que gran parte de estas consideraciones ya las había planteado algunos años antes en "Tiempo de destrucción para la literatura española" (1968c), artículo del que ya nos ocupamos al hacer referencia a su autocrítica del realismo.[302]

La nueva recuperación de Antonio Machado no tiene nada que ver con la anterior. En "No hay amnistía para Antonio Machado" (1975d) intenta rescatar del pasado aquellos valores culturales permanentes del poeta sevillano que pueden ayudar a configurar el futuro, desentendiéndose por completo de la intencionalidad política que le movía a su recuperación anterior. En ese sentido denuncia la prohibición, por parte del régimen franquista, de obsequiar al poeta con un homenaje para evitar una hipotética politización, con lo que consiguió en la práctica politizar totalmente el centenario de un escritor "en cuya obra sólo encontramos tardíos rasgos de política". Curiosamente, afirma que la parte de su obra que más puede interesar en ese momento a los jóvenes es la "metafísica", la que profundiza en los insondables misterios del hombre y destaca "por encima de todo" la dimensión "universalmente poética" de su obra y no la "ética" y "civil" que con tanto ahínco propagara años antes.

Digamos antes de terminar que en otro artículo del mismo año sobre el poeta sevillano, carente de interés teórico-crítico, destaca la preocupación de Machado por uno de los grandes problemas hispánicos nunca resuelto: el del casi imposible diálogo de las lenguas y de los hombres. Según Machado, "hay cosas que sólo la guerra nos hace ver claras. Por ejemplo: ¡Qué bien nos entendemos en lenguas

---

[302]. (1968c) también está incluido en (1976a), aunque no en (1975a).

maternas diferentes cuantos decimos, de este lado del Ebro, bajo un diluvio de iniquidades: "¡Nosotros no hemos vendido nuestra España!" Y el que esto se diga en catalán como en castellano, en nada mengua ni acrecienta su verdad" (*apud* Castellet, *ibid.*, pp. 127-128). También en este artículo vemos, pues, reflejada alguna de las nuevas preocupaciones del crítico que ya no abandonará: el diálogo intercultural y lingüístico.

III.3. APERTURA CRITICA FRENTE A LA LITERATURA CATALANA.

Pero donde encontramos mayor número de indicios para sostener el cambio metodológico hacia una crítica inmanentista e integradora (en gran medida estructuralista, aunque con importantes atisbos psicoanalistas) al que nos estamos refiendo es en sus artículos sobre autores catalanes. Una breve descripción de ellos (todos incluidos en (1975a)) nos ayudará a corroborar nuestras premisas y a hacernos eco de la creciente importancia que adquiere la literatura catalana en su pensamiento crítico.

Para empezar, tres artículos dedicados a Gabriel Ferrater se revelan especialmente interesantes para nuestra aproximación al pensamiento literario último de Castellet. En el primero ("Iniciació a l'home i a l'obra" (1966)), escrito recien salido de la crisis realista, ya atisbamos ciertos rasgos aperturistas. Si bien comparte la idea ferrateriana de que la poesía ha de poder ser juzgada por su contenido, pronto matiza su posición: "Simultàniament, és clar -afirma-, s'haurà de poder fer la crítica estilística, formal, comparatista, històrico-literària, etc." (1975a:181). He aquí la más temprana consideración de la necesidad de una metodología ecléctica que abarque en su totalidad la obra literaria. Observamos, además, una cierta actitud crítica contra parte de la literatura del realismo: "Però el que s'ha acabat és el temps de considerar com a poema una bestiesa "ben dita": com si fos semànticament possible de dir bestieses que, efectivament, siguin "ben dites"!" (*ibid.*). En el segundo artículo ("En la seva mort" (1972b)), insiste en el carácter realista de su

poesía, pero realismo cotidiano y contenido, "lluny d'arravataments sentimentals i de tòpics ideològics", en clara alusión al movimiento literario realista de fines de los cincuenta y primeros sesenta: su mirada retrospectiva hacia dicho movimiento es, a partir de 1966 -como vemos y tendremos ocasión de ver en los siguientes artículos a los que nos vamos a referir-, puramente descriptiva, alejada de todo dogmatismo.

Probablemente sea ese escepticismo frente al realismo el que le lleve a analizar en el tercer artículo sobre G. Ferrater ("Alguns aspectes de la seva poesia" (1972c)) la última etapa de la obra del poeta catalán: aquella en la que se opera un distanciamiento respecto a la guerra, provocando, así, un alejamiento con aquellos poetas de su generación para los que -"en plena explosió d'una certa poesia social o de realisme històric"- la guerra y sus consecuencias son el centro de sus preocupaciones. El poeta despolitiza y minimiza los hechos históricos, reduciéndolos a una simple condición anecdótica, a una dimensión más personal que colectiva, por lo que al desaparecer el marco histórico y el tono narrativo, la lectura se dificulta debido al papel más dominante que adquieren las metáforas y las imágenes, las elipsis y las demás figuras retóricas.

Este texto es de singular importancia en cuanto al cambio de concepción metodológica se refiere. El crítico se muestra consciente de la ineficacia del *realismo histórico* -dominante en el panorama crítico durante los últimos años- para la captación de la totalidad de una obra literaria ("És curiós de comprovar les dificultats que té la crítica per copsar globalment el valors dels autors contemporanis" (*ibid.*, p. 188)) y reconoce que "aquesta obra que jo creia conèixer més o menys bé [...], se'm torna ara més difícil, i observo que hi ha unes grans llacunes en el coneixement que en tinc, i, sobretot, que no sempre m'hi he acostat sense certs prejudicis, els quals, potser, m'han ocultat uns aspectes importants" (*ibid.*). Los elementos formales de su obra se revelan ahora fundamentales para su calidad literaria: "els poemes de Gabriel Ferrater [...] formen una totalitat coherent i homogènia, amb una estructura interna d'una gran solidesa, feta d'imatges recurrents i de metàfores obsessives, i una gran preocupació lingüística, justament amb una no gens menyspreable voluntat de perfecció formal, és a dir, el tipus exacte de creació literària predestinada a perdurar i a créixer en qualsevol literatura no tan

sotmesa, com la nostra, a circumstàncies històriques crònicament anormals" (*ibid.*, p. 189). Ante dicha incompetencia crítica propone, finalmente, las posibles salidas para una crítica literaia responsable: "Diríem que el màxim a què pot aspirar el crític que opera sobre l'obra viva -l'acabada de néixer- es limita, pràcticament, a tres possibilitats: donar una informació honesta y al més completa possible sobre l'obra i sobre l'autor, intentar d'emmarcar-los dins els corrents de l'època i, en el millors dels casos, amb un cop d'intuïció, assenyalar les línies principals que sembla que dibuixaran, amb el temps, l'estructura interna de l'obra, tot indicant, de passada, alguns dels seus elements constitutius que creiem essencials" (*ibid.*, p. 188).[303]

Los artículos sobre Josep Pla son especialmente significativos del cambio. En "El retratista" (1971c), aun sin soslayar el innegable realismo del autor ("Nosaltres -dice Pla- -en tant que escriptors en prosa- creguérem que el naturalisme pessimista i asfixiant, ple, romànticament i depressivament, de vaguetat i de detallisme, era un camí sense sortida i postulàrem la necessitat d'un realisme més lleuger, més fresc, més mogut, molt més sintètic, que arribés a un contacte amb la vida molt més directe" (*apud* Castellet, 1975a:125)), se fija en las notas impresionistas y en las descripciones físicas de gran relieve plástico que centran la figura del personaje y a partir de las cuales intenta transmitir al lector los trazos psicológicos determinados de la personalidad estudiada, propias de sus primeros relatos, y en las consideraciones planianas sobre la lengua, sobre los géneros y, fundamentalmente, sobre su "arte de escribir", que el escritor catalán explica en estos términos: "El factor actiu, en literatura i en totes les arts, és una malicia graciosa, una tossuderia subtil, una estratègia aguda. Els sentiments d'autor, en aquests activitats, són una pura il·lusió de l'esperit que fa més nosa que servei. S'ha d'escriure en fred, dibuixar, llimar, concretar, sintetitzar, i tot això s'ha de fer amb la màxima, possible gràcia. La gracia literària no buixa pas del cel, gratuïtament, com l'altra; s'ha de guanyar. La gràcia, en literatura, és la veritat" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 126).

En "L'escriptor [Josep Pla]" (1972a) centra su atención en los que considera como los dos propósitos planianos fundamentales a lo largo de toda su vida: hacerse

---

[303]. Sobre Gabriel Ferrater, *vid.* también: Castellet (1972b) y (1978e).

entender y encontrar y fijar los signos genéricos y característicos, mediante la adecuación de los adjetivos a los sustantivos. La preocupación formal llega a ser tan decisiva en la obra de nuestro crítico que llega a afirmar que "Hi ha, potser, temperaments nats, però no escriptors nats. S'arriba a ser escriptor quan a unes determinades condicions s'uneix la voluntat, l'obsessió i la recerca d'una tècnica d'escriure, per damunt de tot" (*ibid.*, p. 103). El método estructural parece el más adecuado para el estudio de una obra "que, a la seva extensió, hi uneix una notable complexitat estilística, ideològia i estructural" (*ibid.*, p. 100), complejidad a la que la crítica sociológica e ideológica no puede hacer frente. En este sentido, su rechazo de ésta como método único es manifiesto y critica su esquematismo y unilateralidad característicos. Además, la política es sólo un aspecto accesorio en la obra de Pla: "Al meu entendre, les coses s'haurien de presentar d'una altra manera, a partir de la base que, abans un pagès o un *kúlak*, Pla és un escriptor, i, per això mateix i per definició, un *déclassé*. No vull negar amb això la importància de l'origen social dels escriptors i el reflex de classe que es produeix en les seves obres, però no puc oblidar, tampoc, la quantitat de ximpleries i d'injustícies a què aquest tipus de consideració social ha portat a alguns crítics o a alguns comissaris de la cultura. El que sí hi ha en Pla, amb tota seguretat, és un fet important, diferencial, en relació amb els intel·lectuals urbans: la presència del camp, del mar, del paisatge... Però això, en literatura, es tradueix no tant pel sentit de la propietat, pel *kulakisme*, com, per exemple, per la vivència de la sensualitat" (*ibid.*, p. 111). Por tanto, el método estructural se presenta como el más útil para la descomposición inicial de la obra planiana en sus elementos básicos (la diferenciación entre los tres tipos de *tiempo* que encuentra en la obra del escritor catalán -el *histórico*, o cultural y social; el *natural*, o sea, el del paso del tiempo; y el *personal* o propio- es un ejemplo indiscutible) y posterior recomposición o comprensión global de la misma. Además, ese método es también especialmente adecuado para el análisis de la ficcionalidad. En "El narrador [Josep Pla]" (1973b), vemos ya totalmente superado su anterior rechazo de la intencionalidad ficcional de ciertos escritores. No en vano dedica esta reseña de *La vida amarga* a la "literatura narrativa" de Pla, es decir, a la que, de forma contraria a la actividad periodística -ejercida por el escritor catalán durante

muchos años- (más "real" que cualquier otra), radica en la invención de "fantasies i històries".

Igualmente prácticos le son los postulados estructuralistas -y los psicoanalistas- para su análisis de "La poesia de Pere Quart" (1969d), poeta, en gran medida, realista que en algunos momentos de su vida se sirve del humor para distanciarse de la realidad, es decir, para adoptar una actitud irónica, para desdoblarse: "en la poesia de Pere Quart distanciació i desdoblament exerceixen un paper importantíssim, fins al punt de donar-nos una de les claus més significatives per a la comprensió de la seva poesia: no cal dir que el fet mateix de l'adopció per l'escriptor Joan Oliver d'un doble nom per a signar una obra literària diversificada ens dona el primer indici d'aquest fet. En aquesta obra global, el poeta és l'*altre* i la poesia -més que no pas el teatre, la narrativa o la prosa no imaginativa- la dimensió profunda d'aquest *altre* que, paradoxalment, és més autèntic, més lúcid i, en definitiva, el "nàufrag immune" en el mateix naufragi en el qual l'home civil Joan Oliver, en descobrir que "tot era mentida", descobreix que també ho són els homes en llur condició estadística de membres d'un Registre civil" (*ibid.*, p. 138). Sólo a través de una nueva metodología -ecléctica- puede Castellet hacer frente a una poesía repleta de figuras nocturnas, de espectros repentinos y de ángeles con alas negras que invaden la soledad de la noche y la pueblan de relieves misteriosos que, a veces, adquieren una dimensión cósmica; a una poesía, en definitiva, enriquecida con abundancia de imágenes y de hallazgos formales de gran tensión lírica: "M'he esforçat -afirma Pere Quart-, al llarg de la meva obra, a restituir a les paraules de la llengua llur espontaneïtat creadora, és a dir, llur poesia" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 149). Y sólo así puede llegar a concluir que "[...] l'eficàcia poètica de la seva obra deriva, sobretot, d'uns valors formals determinats, basats en l'aprofitament dels recursos naturals de la llengua" (*ibid.*, p. 149). Su creciente interés por los aspectos formales de la obra literaria se refleja también en otro artículo sobre el mismo autor escrito ese mismo año: "La narrativa de Joan Oliver (1969c), en el que, sin dejar de aludir a los elementos realistas de su obra -como hiciera en los artículos anteriores-, fija su atención también en la concepción oliveriana de la literatura como "joc" y como "habilitat verbal" y en la intención "més o menys simbòlica" de alguna de sus

narraciones.

En sus trabajos de esta época sobre Salvador Espriu se sirve de las conclusiones metodológicas y analíticas expuestas en su libro de 1970 sobre el poeta catalán, por lo que su apertura crítica (de la mano de los distintos estructuralismos, en este caso) es evidente y su exposición metodológica, repetitiva: "Si pretenem, després d'una lectura aprofundida -afirma el crítico en "Presentació de Salvador Espriu" (1974b)-, donar una impressió global de la poesia espriuana trobarem que hi ha tota una part que se'ns escapa i que, molt probablement, si no arribem a assolir-la és perquè fa referència a la seva estructura interna: cal una lectura total, passant metodològicament per dues etapes; una -primera- de descomposició d'aquesta poesia en els seus diversos elements, i una altra -subsegüent- de recomposició dels elements en una totalitat significativa. Contra el que potser podríem esperar, aquesta operació no ens dóna *l'estructura inconscient* (Lévi-Strauss) de l'obra d'Espriu, sinó més aviat ens porta al descobriment d'una estructura curosament construïda sobre la base de tota una sèrie de components culturals, extraordinàriament diversos, però notablement coherents" (*ibid.*, p. 158). De la misma manera que en su libro, habla de los *indicios* (nombres propios, citas, fechas, etc.) que permiten seguir los movimientos internos de la poesía espriuana y que ayudan a reconstruir poco a poco la ambiciosa tentativa de un poeta que se siente heredero de toda la tradición cultural y espiritual de la humanidad: el *Libro de los muertos* egipcio, la mitología griega, la Bíblia, la tradición mística judía, las religiones orientales, el espíritu del barroco y los grandes clásicos catalanes están presentes -como vimos- en un poeta cuya obra es el producto de una tensión dialéctica -resuelta en la aceptación simultánea de los contrarios- entre el ser y la nada. Igual ocurre en su prólogo a *El caminant i el mur*, titulado "Espriu enfront del mur" (1972e), libro "especialment representatiu [...] per l'aportació de temes, símbols, imatges o indicis nous, [...]", en el que, además de incidir en todos esos aspectos, subraya -siguiendo a Frye- el carácter *enciclopédico* de su obra y la posible división en géneros de la misma según las diferentes formas adoptadas (melancólica, irónica o didáctica).

En "Joan Brossa o la quotidianitat històrica" (1970b), analiza, desde la doble

consideración de su lenguaje y de su concepción de la literatura como expresión de la cotidianidad histórica, la evolución interna de una poesía que parte de una escritura automática en la que la proyección del poema viene determinada por la sonoridad del verso o por el valor musical de las palabras y que tiende a eliminar todos los elementos tradicionales que la identifican externamente como poesía, para limitarse a una simple formulación coloquial de la lengua, que Brossa hace posible a través de una valoración de la sensualidad del lenguaje, de su espontaneidad y de su plasticidad. El empleo de formas poéticas clásicas y la búsqueda obsesiva del ritmo o de la rima, "la imperiositat de la paraula" y "la rotunditat de la llengua" propias de la poesía brossiana captan la atención de un crítico que prescinde voluntariamente "[...] d'inserir-la en la querella de les "modes crítiques" -segons l'expressió de Sacristán, per bé que ell sap perfectament que no s'ha tractat tant en la nostra història literària de "modes crítiques" com d'intents successius, amb tota seguretat dissortats o equivocats, de suplir llacunes ideològiques- per tal com, feliçment, d'una manera o altra aquesta és ja una etapa superada" (*ibid.*, pp. 171-172) y que no intenta delimitar las posibles filiaciones de su poesía, "terreny aquest d'una gran ambigüitat i de pocs resultats pràctics".

No deja de extrañarnos esta última afirmación si consideramos que por esos meses, en su libro sobre Espriu -y, poco después, en su artículo que sobre él acabamos de reseñar- dedica abundantes páginas al estudio de las filiaciones literarias e ideológicas del poeta de Arenys, técnica utilizada también en otros artículos posteriores. En ese sentido, "La poesia de Pere Gimferrer" (1974e)[304] es bastante significativo. En sus páginas podemos leer que ""Quan l'art s'anul·la, quan es fa transparència / i és allò que està dient, i només diu el que és", aleshores la poesia retroba el seu sentit i el poeta la seva funció, depassant una llarga tradició, la simbolista, a la qual, tanmateix, inicialment podria inscriure's. [...] Hi ha, però, més. Gimferrer ha begut, també, de les deus del superrealisme del qual, ultra mecanismes com els de l'associació lliure o l'automatisme, ha conservat una certa

---

[304]. Posteriormente añade a este texto una "Lectura de *L'espai desert*" (1977f), y lo publica conjuntamente como prólogo a: Pere Gimferrer, *Poesía (1970-1977)* (edición bilingüe), Madrid, Visor, 1978; *vid.*, Castellet (1978d).

idea dels impulsos profunds de la creació, de l'ingovernable de l'inconscient i de la seva capacitat d'erosionar el sistema racional establert. [...] S'enganyarà, tanmateix, qui creurà que la poesia de Gimferrer es refereix només al simbolisme i al superrealisme. De fet, Gimferrer fa referència a la gran poesia clàssica, en la qual voldrà inscriure els llibres que segueixen *Els miralls*, "perquè l'art clàssic es mantindrà sempre", com es diu a "Paranys", bé que no se sàpiga si l'afirmació és de Goethe o de l'autor" (*ibid.*, p. 202). Además, este texto nos interesa ahora por la constatación que hace del cambio poético y generacional expresado en *Nueve novísimos poetas españoles*, cambio que representa uno de los hitos fundamentales que marcan la nueva tendencia teórico-crítica de Castellet. La nueva concepción poética, de la que Gimferrer es uno de los más firmes baluartes, estriba en la consideración de la realidad como "fugissera", "evanescent", "incerta" e "impossible d'assolir", por lo que el objeto del poema no es la búsqueda de la realidad, sino la propia poesía: "Però, què és la poesia? Gimferrer respon: "La poesia és / un sistema de miralls / giratoris, lliscant amb harmonia..." de la qual el poema n'és un "reflex" o un dels "aspectes". Reflex d'un reflex, una aparença? Certament, perquè els miralls no reflecteixen, tampoc, la realitat" (*ibid.*, pp. 200-201). Se trata de una poesía construida a base de automatismo, de asociaciones libres, de sensaciones plásticas, de simultaneidad de planos, de juegos de palabras, de cambios repentinos de niveles expresivos, de intertextualidad, de aliteraciones, de repeticiones rítmicas, etc., "És a dir, d'una estructura en la qual no intervé el mecanisme aparent del discurs lògic, sinó la ruptura d'aquest, el valor fònic de les paraules, la tensió del llenguatge, la trasparència del vers" (*ibid.*, pp. 201-202), y repleta -sobre todo en el caso de Gimferrer- de influencias barrocas (oscuridad, acumulación, anáforas, claroscuro,...). Se trata -decimos- de una poesía que apasiona a un crítico (Castellet) que acaba de descubrir que, además de en la consideración de la radical historicidad de la obra literaria, la autenticidad creadora individual de un escritor radica en su capacidad expresiva: "[...] aquesta poesia -concluye- és sorprenent, paradoxal, suggestiva, personal i innovadora. L'ús lúdic de la llengua, l'obsessió fònica, el *collage*, etc., en fan una poesia d'experimentació que contrasta amb l'extrema severitat i l'ascetisme dels temes. *Però més que la temàtica, el que interessa és la*

construcció interna, les necessitats del poema, "gràcies a les quals les relacions entre el lector i el text queden sotmeses a una inquisició lúcida i apassionada" (Terry). [...] Més que hermètica, tancada sobre ella mateixa, *aquesta obra es proposa d'incloure's en el grup reduït d'empreses literàries que intenten prosseguir una tradició mai extingida, la dels poetes que han sabut plantejar, juntament amb els problemes fonamentals de l'existència de l'home, la funció creadora i autònoma de la propia poesia*" (*ibid.*, pp. 210-211).[305]

III.4. DE VUELTAS CON LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y SOCIEDAD. HACIA UNA TEORIA DE LA CRITICA SOCIOLOGICA.

Tras el análisis expuesto en la segunda parte de nuestro trabajo, equivalente a la que hemos considerado como la segunda etapa de la producción de J.M. Castellet, llegados a este punto puede parecer obvio calificar de *sociológica* la mayor parte de su actividad crítica desarrollada hasta el momento, y, además, cronológicamente inadecuado hacerlo a estas alturas de nuestra exposición. Sin embargo, como veremos y a pesar de sus nuevas formas de aproximación a la obra literaria que estamos exponiendo, nunca deja de lado el crítico en su labor profesional la consideración conjunta de literatura y sociedad.

El método ecléctico o integrador de esta tercera y última etapa no se caracteriza precisamente por la negación absoluta del sociológico anterior, sino, como las mismas palabras indican, por la utilización conjunta y variada de diversas formas de aproximación a la obra literaria.[306] Así, el procedimiento sociológico siempre está presente en los planteamientos críticos de Castellet, aunque no es el

---

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

[306]. Uno de los trabajos de estos años que mejor dejan entrever la necesidad de empleo de distintas formas de aproximación al texto (sociológica y estructural, fundamentalmente) es su antología sobre *Narracions catalanes del segle XX*: *vid.* (1973a).

único. Sus declaraciones a Federico Campbell son bastante explícitas al respecto: "Me he preocupado por hacer una evaluación de la literatura en el momento mismo de ser hecha, por estudiar sus razones, sus causas literarias y sus bases sociológicas, con el fin de saber por qué en ese momento se hacía esto o lo otro. Lo más curioso es que mucha gente creerá que he cambiado de opinión debido a mi antología de jóvenes poetas españoles, *Nueve novísimos*, que son de signo muy distinto a los de mi generación. En ese libro me hago el intérprete objetivo de lo que está sucediendo. El presente es muy distinto al pasado; sin embargo, cuando escribo sobre los jóvenes, no me dedico precisamente a alabarlos. En fin, cada quien tiene una forma de concebir su trabajo" (en Campbell, 1971:297). En otra entrevista del mismo año se manifiesta en términos similares: "[...] yo he hecho siempre un tipo de crítica muy poco académica y muy polémica, muy poco literaria y muy sociológica; yo me había fijado en mi misión como crítico literario desvelar los cambios de sensibilidad relacionándolos con los cambios sociales" (en Tola de Habich y Grieve, 1971:78).

Es curioso que antes del período de crisis realista nunca se refiere a su crítica como sociológica, sino que es a partir de 1965 cuando es consciente de esa dimensión de su trabajo. Así, por ejemplo, en 1968 en el prólogo a *Cada paraula, un vidre*, de Francesc Vallverdú, habla "[...] dels suports culturals sociològic, sense els quals no imaginem al món d'avui el normal desenvolupament d'una literatura" (1968f:7-8); y dos años después se manifiesta respecto a su evolución crítica en los siguientes términos: "El salto lo dí a través de la acumulación de negaciones a mis presupuestos anteriores y a sus resultados. Pero claro es, nunca se establece una negación total con lo anterior, sino una síntesis. No es que yo ahora me pronuncie por un ejercicio autónomo de lectura autónoma de la literatura autónoma. La literatura está implicada en un tiempo y este nivel de análisis puede acometerse desde el sociologismo" (en Vázquez Montalbán, 1970:29). Sin embargo, seguidamente precisa: "Pero no es el único. Ni siquiera es el más válido para comprender incluso las cargas ideológicas que pueda tener la obra..." (*ibid.*). Estas palabras quizá resuman a la perfección la actitud crítica del Castellet de esta tercera etapa. Esta continuidad en la práctica del sociologismo literario aunque con

diferentes matices no es exclusiva de Castellet en nuestro país, sino que prolifera entre la crítica más aperturista (Alberto Méndez o Valeriano Bozal, por ejemplo); Carmen Martínez Romero explica bien la evolución: "La conside ación sociologista de la obra literaria había sido sostenida en la década de los cincuenta y primera mitad de los sesenta por los críticos que habían defendido la literatura española del social realismo, por los jóvenes marxistas que habían tenido como fuente teórica a Plejanov, Argan, Fischer y sobre todo Lukács y por los jóvenes universitarios influenciados por la sociología hauseriana. El replanteamiento teórico se produce hacia 1964 entre sus mismos representantes, pues éstos comienzan a defender la consideración formal de la obra literaria aunque sin olvidar su carácter social. En este fenómeno ejercen una significativa influencia la creación de la editorial Ciencia Nueva en 1965 y la labor que venía realizando la colección Biblioteca Breve, de la antigua editorial Seix Barral" (Martínez Romero, 1988:165). Recordemos que nuestro crítico era asesor de Biblioteca Breve. En "Formalismo y sociología", José María Díez Borque (1973c) plasma la evolución de este proceso a nivel internacional. Se puede decir, pues, que la evolución que describe el enfoque sociológico desde una actitud meramente ética hasta una preocupación integradora de ética y estética, es un fenómeno a nivel europeo que alcanza en España voces propias.

El hecho de que anteriormente no hubiese calificado de "sociológica" su labor no se debe, sin embargo, al desconocimiento de la concepción de la literatura y de la metodología crítica que tenía entre manos, es decir, que no es uno de esos intelectuales que hacían sociología sin saberlo. Recordemos aquellas palabras de José Carlos Mainer según las cuales "La sociología de la literatura española es corta y aún habría de iniciarse diciendo que hasta hoy la han dibujado más las conquistas al margen de tal epígrafe que los buenos deseos, las afirmaciones petulantes y el generalizado *wishful tinking* (pintar como querer, en castellano derecho) que se han venido acogiendo a la sombra del término "sociología de la literatura"" (Mainer,

1973:69).[307] La permanente consideración castelletiana de la radical historicidad de la obra literaria le ha llevado en todo momento a relacionar estrechamente la producción de los escritores con su contexto histórico y social. Por tanto, podemos considerar a Castellet, con Antonio Chicharro, como una "excepción de la sociología de la literatura que se ha hecho sin saberlo" (Chicharro, 1996:22), ya que es uno de los pioneros de la crítica sociológica, o sea, de las relaciones entre literatura y sociedad, en España.

Los ejemplos de crítica sociológica se suceden, pues, a lo largo de toda la producción de nuestro crítico. Uno de los más notorios tras la crisis realista es la antología que realiza junto con Joaquim Molas en 1969, titulada *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, publicada en Madrid por Alianza Editorial (Col. "El libro de bolsillo") y reeditada en la misma editorial en 1976. Las palabras iniciales del prólogo aclaran perfectamente la dimensión del trabajo: "En muchos aspectos, la aventura de la poesía catalana es paralela a la de las otras lenguas románicas, especialmente en lo que se refiere a sus esquemas estéticos, *reflejo de la evolución de una sociedad* que, en líneas generales, ha sufrido los mismos procesos evolutivos -unas veces más avanzados, otras, más retrasados- que todo el occidente mediterráneo" (1969a:7).[308]

---

[307]. Más adelante, Mainer explica las causas de esa inconsciencia: "Lo más curioso es que se ha hecho ya sociología sin saberlo y que, por otra parte, la misma reconstrucción del pasado nacional ha propendido a ello, quizá porque en nuestro país ha faltado históricamente un cierto sentido reverencial de la literatura y un repertorio de grandes figuras que fueran aislables de un contexto histórico cuyos datos rellenaron muchas veces las fichas literariamente paupérrimas. En la medida en que el escritor español ha sido comparsa y víctima de episodios escasamente literarios, su explicación se retrajo muchas veces a la sociedad en que vivió y la historia de la literatura marchó muy a menudo al compás de la Historia, con mayúscula" (*ibid.*, p. 73). *Vid.* también: Mainer (1972).

[308]. El subrayado es nuestro: E.A.S.R. Seguidamente, incide en el reflejo social de la literatura en los siguientes términos: "*La poesía catalana, reflejo de una comunidad tan vital como renovadamente problemática*, muestra, en consecuencia, algunas inflexiones dramáticas que no llegan, sin embargo, a justificar su difundida y errónea descripción como parte de una literatura que, a lo largo de su existencia,

De acuerdo con eso, no es difícil imaginar que la metodología empleada es la misma que utilizó en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (y en su reedición ampliada de 1965) y en *Poesia catalana del segle XX* (también con Molas), por lo que su afirmación de que "En conjunto, nuestra antología, [es] de carácter esencialmente literario, es decir, estético [...]", es absolutamente falsa, a pesar de la innegable calidad estética de los seleccionados. Una grave contradicción observamos en este sentido en torno a unas declaraciones insertas en el prólogo: "La polémica sobre la validez literaria de esta oscura época de la literatura catalana [la neoclásica] es hoy especialmente viva y se ha establecido entre quienes sólo pretenden valorar la poesía culta con criterios estéticos o de gusto -por una concepción clasista y ahistórica de la cultura- y quienes intentan desentrañar una continuidad basada en los valores permanentes y progresivos -en el caso de la poesía catalana, los más vivos- de una cultura que Gramsci ha calificado de nacional-popular" (*ibid.*, p. 18) (el carácter despectivo con el que habla de los primeros hace suponer que se suma a los segundos). Si tenemos en cuenta que, según hemos dicho antes, su intencionalidad era "de carácter esencialmente literario, es decir, estético" y que "sólo hemos tenido en cuenta a los autores cultos o de intención culta y hemos prescindido de la riquísima tradición popular" (*ibid.*, p. 32), el crítico (junto con Molas, no lo olvidemos) rechaza exactamente lo que pretende, a tenor de sus afirmaciones contenidas en los "Criterios de la selección". En ese sentido, Felip Cid sostiene en una interesante reseña que "l'orientació lírica que

---

ha sufrido una sucesión de muertes y resurrecciones. [...] no es preciso que tengamos que recurrir a complicadas hipótesis históricas para justificar unas discontinuidades más aparentes que reales, *que traducen antes la ausencia, en determinadas épocas, de algunas capas sociales en el proceso histórico de la creación cultural, que no la muerte y resurrección sucesiva de una lengua -no es preciso decirlo- ininterrumpidamente hablada por el pueblo, y utilizada por él en la creación de sus peculiares formas de cultura. El intento de explicación de la complejidad sociocultural de esos fenómenos peculiares de la literatura catalana desborda los límites de lo que tiene que ser la presente introducción, aunque a lo largo de ella tengamos que hacer algunas inevitables referencias a las causas de aquellas peculiaridades para orientación del lector*" (*ibid.*, pp. 7-8): los subrayados son nuestros.

afirmen haber exercit en la tria, [...] entra en el terreny de la contradicció. Exactament, la poesia és judicada d'acord amb unes qualitats accessòries, es cau en el terreny dels valors absoluts sense la seguretat que els elements escollis ho siguin, l'autoafirmació substitueix l'estètica i, per tal d'abreujar, el realisme preconitzat pels autors es contradiu amb la manca de realisme que suposa resoldre amb nou poetes una generació en la qual [...] en podríem inscriure una cinquantena" (Cid, 1970:33).

Una breve aproximación al prólogo nos ayudará a corroborar hasta qué punto el método sociológico (prácticamente el único empleado) es determinante aún en la crítica del antólogo. En ese sentido, podemos observar cómo resumen la Edad Media afirmando que las capas más cultivadas de la sociedad feudal catalana produjeron y consumieron una literatura en latín, reservando la lengua romance para los usos de la vida cotidiana, hasta que se vió que era necesario su empleo para fines políticos, etc., y que a raíz de la Revolución mercantil de los siglos XII y XIII aparecieron unas capas "urbanas" que se replantearon las fórmulas culturales y lingüísticas y, así, el latín comenzó a decrecer como única lengua de cultura y la poesía se escribió en provenzal trobadoresco, mientras que la prosa elaboró unas formas propias de expresión; con la llegada de Ramón Llull el catalán adquiere su estatuto de lengua de cultura. Con respecto al Siglo de Oro, sostienen que entre finales del siglo XIV y principios del XVI, la poesía catalana evoluciona desde una "temática" y una "mentalidad" netamente "feudales" (Pere March), hasta posiciones de prefiguración "renacentista" (Joan Roís de Corella), y que unos cuantos hechos históricos facilitaron la apertura de puertas de la cultura a las nuevas capas de funcionarios y profesiones liberales, con lo que la cultura se abre a los nuevos aires renacentistas (Jordi de Sant Jordi y, sobre todo, Ausías March) y "[...] surge una nueva poesía que recoge la gran crisis social e ideológica de fines del siglo XIV y comienzos del XV y la traduce con nuevas formas que tienden a la crítica, al escepticismo y al realismo -a la sátira, muchas veces-" (*ibid.*, pp. 13-14). La explicación de la actividad poética de las épocas renacentista y neoclásica centra su atención, por un lado, en el consumo literario de las "capas populares", basado en la adaptación y ampliación de la tradición expresiva y cultural autóctona configurada a lo largo de los siglos inmediatamente anteriores, y, por otro, en la divulgación que

de las ideas de la Contrarreforma llevaron a cabo Joan Pujol y Joan Timoneda. Los mismos criterios sociológicos son empleados en la segunda parte, que comienzan caracterizando con las dos direcciones que el Romanticismo ofrece a sus cultivadores, entre 1933 y 1944: la conservadora, nostálgica del pasado, y la liberal y revolucionaria; pero a partir de 1944 la primera monopolizará las letras catalanas e impulsará la creación de los Jocs Florals (1859), "que constituirán la plataforma sociológica de la literatura catalana en la segunda mitad del siglo XIX" (*ibid.*, p. 20) y dotarán a la poesia de una sólida tribuna académica. Posteriormente, la crisis del 98 acelera la progresiva tendencia de la burguesía a despegarse de la catástrofe política y económica del país y a mirar hacia el resto del continente, por lo que entre sus nuevos planteamientos políticos se encuentra el refuerzo de las instituciones culturales. Por último, sus consideraciones de la "poesía contemporánea", vienen a ser prácticamente un resumen de las expuestas en *Poesia catalana del segle XX* (1963a): así, comienza su estudio en 1906, fecha de partida del Noucentisme que hacen aconsejable los mismos acontecimientos políticos y culturales expuestos en la anterior antología, y lo concluyen con la generación que siguió a la del Noucentisme (dividida en dos corrientes: la que entiende la poesía como experiencia de cultura (Carles Riba) y la que la concibe como aventura revolucionaria (Joan Salvat-Papasseit)), ya que no se atreven a presentar la poesía de postguerra en tanto que "se encuentra en pleno proceso de creación y cambio".

Esta breve descripción basta para comprobar que la metodología (sociológica) empleada es la misma de sus antologías de la etapa realista. Quizá su más grave error consista en el empleo exclusivo de la misma en aras de una tendenciosidad -muy mermada, desde luego, respecto a la de años anteriores- fuera ya de su momento histórico. Como afirma Felip Cid, "[...] la multiplicitat històrico-social, que en Castellet i Molas assoleix una mena de serialitat poètica, difícilment constituirá l'origen i el fonament de la soberania lírica. Certament, la poesia que tracten de defensar els antòlegs, que sembla desitjar un paper actiu de protagonista político-històric, no deriva del trànsit d'unes estructures. Al contrari. La profunda desvaloració de la síntesi poètica, que en el cas present és deguda a una falsa aplicació dialèctica per part dels autors, esdevé una mera exteriorització en lloc d'un

fenomen col·lectiu; sense gaires dubtes aquest és un dels grans defectes bàsic de la present antologia destinada a una societat de consum, és a dir, que devora les últimes conseqüències d'una contesta que podria ésser justa" (Cid, 1970:33).

La consideración sociológica de la obra literaria es, pues, evidente también en esta tercera etapa. Pero lo que nos ha llevado a reservar su tratamiento hasta estas alturas del trabajo es el texto de una ponencia presentada en el Seminario sobre "crítica sociológica y sociología de la literatura", celebrado en la Universidad de Zaragoza en marzo de 1971, con el título de "Guión para una configuración histórica de la crítica sociológica" (también incluido en (1976a)). El texto, de una importancia teórica relevante en su obra, intenta definir su concepción de las relaciones entre literatura y sociedad y ubicar su crítica dentro de la moderna teoría literaria. En él describe dos tipos de enfoque de esas relaciones: el de la *crítica sociológica*, que toma la sociedad como "punto de partida", "o sea, que cree que no puede prescindirse de los elementos sociales que están en los inicios de toda obra literaria, tanto los referentes al autor como los que se refieren al momento histórico en que la obra es creada" (1971b:157), y el llevado a cabo por la *sociología de la literatura*, que toma la sociedad como "meta de llegada", es decir, que estudia "los efectos de la obra literaria en su incidencia sobre la sociedad". En la génesis literaria parece radicar el elemento determinante de las distintas formas de aproximación a los textos: "la "crítica sociológica" -continúa- implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura, a la que considera esencial y estructuralmente *social*, frente a los criterios que otorgan el predominio genético a otros factores como los formales, los psicológicos, etc. Por el contrario, la "sociología de la literatura" -más joven que la "crítica sociológica"- no implica ese juicio y puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos" (*ibid.*, p. 158).

Tras delimitar ambas disciplinas y afirmar que siempre se ha interesado más por la *crítica sociológica*, traza el polémico camino (marxista) discurrido por ésta hasta su configuración definitiva tal y como él la entiende y cree practicar. Para dicha labor, se remonta hasta Vico, Herder, Hegel y, fundamentalmente, Taine, cuya teoría del *milieu* se traduce en la influencia del *momento histórico*, de la *raza* y de otros factores constitutivos del *medio*, a excepción de los *económicos*, en el estudio

de los fenómenos artísticos; sin embargo, hasta la llegada de Marx y Engels no se plantea la incidencia de la problemática materialista en el enfoque del desarrollo superestructural.

Una vez asimilados los postulados de los padres del marxismo, se produce una segunda fase o etapa crítica en la que éste, considerado todavía sólo como doctrina económica y sociológica, no tiene una teoría estética propia, por lo que considera que ética y estética tienen un funcionamiento autónomo (G.W. Plejanov y Franz Mehring son considerados como los máximos exponentes de esta etapa): "Dentro del marxismo -afirma- hay libertad para el enfoque crítico de los problemas de la literatura y el arte. En realidad el aporte marxista se limita a una consideración general sobre las actitudes propias de las posiciones *de clase*, como un enfoque genético complementario y enriquecedor de concepciones como la de Taine" (*ibid.*, p. 160). Esa consideración básica de la obra literaria a través del punto de vista de la clase social a la que pertenece el escritor desemboca en las corrientes del "sociologismo vulgar", hasta que pensadores como A. Gramsci y B. Brech se levantan contra esa simplificación propia de la época stalinista.

Pero no es sino G. Lukács "El pensador que rompe, a través de una obra elaborada y coherente de grandes proporciones, con el "sociologismo vulgar" anterior" (*ibid.*, p. 161). Su teoría del *reflejo* supone, por una parte, que la literatura no corresponde automáticamente al punto de vista de clase, sino que el reflejo es manipulado estéticamente, y, por otra, que la obra artística refleja situaciones y momentos históricos que adquieren carácter "clásico", por lo que hay una independencia "relativa y original" entre los fenómenos superestructurales y la evolución de la estructura de la que emanan. Dos años después José María Díez Borque otorga al teórico húngaro el mismo mérito que le atribuye Castellet: "Lukács -afirma- rechazó de forma categórica el que la obra literaria fuera un reflejo pasivo de la sociedad, es decir, que poseía su propia especificidad que la diferenciaba de cualquier otro producto escrito en cuanto que se trataba de un hecho de valor, de un hecho estético. Con esto -aparentemente sinıple- se daba el paso de gigante para una verdadera sociología literaria, lejos del sociologismo burdo y mecanicista" (Díez Borque, 1973b:3).

La última etapa es la que conforman varias concepciones de "crítica sociológica" desarrolladas a partir de la obra de Lukács, tales como la de Adorno y Benjamin, pero, especialmente, la de Lucien Goldmann, cuya teoría (cercana a los estudios literarios de algunos estructuralistas y basada en la formulación de que aunque cada clase social tiene una visión del mundo, las obras literarias se conciben como homólogas de momentos históricos determinados) cala profundamente en el pensamiento del crítico, tal y como se deduce de la declaración con la que finaliza la ponencia: "La búsqueda de las estructuras literarias homólogas a las estructuras sociales de un momento histórico concreto sería el trabajo a realizar hoy por el crítico sociológico" (*ibid.*, p. 163). Años después (1974c) sigue destacando la figura del padre del estructuralismo genético, cuando afirma que su planteamiento es interesante "porque llena el vacío de lo que Vittorini no supo explicar, es decir, las razones sociológicas del cambio cultural ocurrido en la sociedad industrial" (*ibid.*, p. 30).

Como podemos comprobar, la ponencia supone un intento de rechazo de aquellos postulados marxistas que ya no le interesan (incluidos los de Lukács) y una afirmación de aquellos que considera como los más provechosos para la "crítica sociológica" del momento, los que vienen de la mano del último Goldmann, el del *estructuralismo genético*. A la misma conclusión llega un reseñante anónimo del "I Encuentro de Sociología de la Literatura en Zaragoza", en *Insula* (1971b). Por tanto, siguiendo a Goldmann, suscribe una concepción de la literatura como estructura significativa comprensible por medio del análisis de las relaciones entre los diversos elementos que la componen, y como parte integrante de otras estructuras mayores que la integran. En esta consideración se basa Luis Mora Maestu para sostener que sus ideas se acercan a las de Jameson y Eagleton en tanto que vinculan literatura y vida, siguiendo un método de análisis marxista: "Los tres -afirma- parten de presupuestos parecidos y coinciden en algunas de sus conclusiones: el enfoque histórico, político e ideológico de sus críticas, el no rechazo por ello del análisis estético, lingüístico, interno, de las obras literarias, la utilización de un método de aproximación eminentemente marxista, o el reconocimiento de la Cultura como instrumento de dominación. Los tres autores se centran igualmente en el estudio del

acto interpretativo, de la crítica literaria como materia independiente, más que en el texto literario en sí, una visión que se basa fundamentalmente en la dualidad texto-contexto. Los tres, por último, mantienen una misma actitud de censura respecto a la crítica tradicional" (Mora Maestu, 1986:243-244).[309]

En esta teorización expuesta en la ponencia no acaba su concienciación acerca de la necesidad del sociologismo literario, sino que posteriormente sigue haciendo hincapié al respecto. Unas palabras del prólogo al libro que nos ocupa (1976a) corroboran nuestra afirmación: "Con *Literatura, ideología y política* he querido dar algunas muestras de mis inquietudes o preocupaciones en un terreno tan impreciso como el que define el título del presente volumen. Escritos en distintos períodos y alternados con trabajos más estrictos de crítica literaria, los ensayos y artículos que componen este libro pueden ayudar a comprender la imagen de una obra que nunca ha querido apartarse de la más estricta contemporaneidad ni de las implicaciones sociológicas, ideológicas y políticas de la literatura de nuestro tiempo" (*ibid.*, pp. 5-6).

A tenor de lo que hemos ido viendo, vamos a intentar ubicar el pensamiento literario de Castellet en el marco de la moderna teoría literaria.

Partimos de la base, con Antonio Chicharro, de que "[...] el carácter social del mismo [el hecho literario] no puede deslindarse lógicamente de su consideración como hecho comunicativo de carácter secundario ni de su consideración como práctica estética. En rigor [...], no cabe una consideración teórica externa del mismo como hecho aisladamente social [...], lo que justifica la existencia de nuevas teorías que persiguen un saber complejo de la literatura, al tiempo que sientan las bases de un nuevo horizonte de pensamiento literario" (Chicharro, 1996:16). El rechazo castelletiano de las primeras etapas que define en la crítica sociológica, aquellas que, ocupándose de la "ética", descuidaban la "estética", es decir, las anteriores a Lukács, le sitúa entre los buscadores de un saber más complejo de la literatura, que es el que intenta definir en la susodicha ponencia.

---

[309]. Para su comparación, Mora Maestu se basa en el Frederic Jameson de *The Political Unconscious*, en el Terry Eagleton de *Literary Theory* y en el J.M. Castellet de *Literatura, ideología y política*.

Como sabemos, la unidad no es algo que caracterice el estudio de la realidad social de la literatura, sino que múltiples tendencias teóricas intentan acotarla de maneras diversas. Según Sultana Wahnón, "[...] la llamada crítica sociológica o sociología de la literatura presentará tantas variedades como conceptos de "sociedad" y de "sociología" se manejen por sus cultivadores. Lo que hay de común en todas ellas son las nociones sociológicas fundamentales, o, dicho de otro modo, la problemática característica de esta disciplina: la discusión atañe a cuestiones como las instituciones, o la conciencia colectiva, las clases sociales, las ideologías, etc." (Wahnón, 1991:123).

Por otra parte, las cuestiones de nomenclatura para designar este tipo de estudios son bastantes ambiguas, ya que bajo la denominación de "sociología de la literatura" se han agrupado tanto teorías marxistas como propiamente sociológicas. Ahora bien, es cierto que ha habido numerosos intentos de distinción de ambas vías, entre los que podemos situar el de Castellet. No es que pretendamos ahora resumir dichos intentos, trabajo brillantemente realizado por Antonio Chicharro (1994) y (1996), pero sí debemos hacer una breve aproximación para la ubicación adecuada de nuestro crítico.

Como afirma el profesor Chicharro, mientras que unos -de mayor claridad teórica- intentan diferenciar ambas vías bajo la consideración de que al partir de bases diferentes, se ocupan, consecuentemente, de objetos de conocimiento diferentes (es el caso, por ejemplo, de J. Riezu, quien sostiene que mientras la vía sociológica teoriza en favor de la ciencia de la literatura propiamente dicha, la marxista pretende negar la fructuosidad de la misma), otros, como Castellet, "[...] a pesar de distinguir entre una y otra vía de estudio, parecen caer en el error de distinguirlas por la faceta u aspecto de un mismo objeto, la relación literatura/sociedad" (Chicharro, *ibid.*, p. 22). Así es como nuestro crítico distingue -como vimos- entre "crítica sociológica", o la que no puede prescindir de los elementos sociológicos en los que se materializa la obra literaria, y "sociología de la literatura", aquella que fundamenta su estudio en los efectos de la obra sobre la sociedad. En ese sentido, su teorización coincide en gran medida con la que presentara D.L. Garasa dos años después en su libro *Literatura y sociología* (1973),

en el que, bajo la misma terminología castelletiana, distingue entre la vía que va de la sociedad a la literatura y la que parte de la literatura para llegar a la sociedad, respectivamente.[310] Esta terminología ha tenido, por lo demás, bastante éxito posterior; es significativo cómo Alicia Yllera (1974) escoge a Lukács y a Goldmann como cabezas de la "crítica sociológica" y a Escarpit, como máximo exponente de la "sociología literaria".

La metodología, por tanto, se alza como elemento definitorio en la distinción de las diversas teorías sociológicas. En ese sentido, vemos cómo la exposición castelletiana y la de los otros autores citados coincide en gran medida con la diferenciación entre sociologías de método empírico (Escarpit) y otras formas -más coherentes- de estudio del hecho literario (estructuralismo genético goldmanniano), en la que se basan grandes teóricos como Edmond Cros.[311] Lo que ocurre, es que Castellet (también Garasa) considera la "crítica sociológica", tal y como él la concibe, como una crítica netamente marxista, en tanto que es elaborada según unos criterios ideológicos concretos e implica, así, juicios sobre la naturaleza de la literatura. No vamos a entrar ahora en la discusión de si conviene o no incluir las teorías marxistas bajo el rótulo de teorías sociológicas, a pesar de sus evidentes diferencias,[312] pero sí vamos a afirmar, con Antonio Chicharro, que "no puede negarse que tales posiciones teóricas marxistas, independientemente de cuáles hayan podido ser los caminos ulteriormente recorridos e independientemente de ciertos desarrollos "desnaturalizadores y dogmáticos", surgen como consecuencia de una compleja red causal que las ponen en estrecha relación con la incipiente sociología en el tortuoso proceso de toma de conciencia del ser histórico que es el hombre, de su propia realidad social" (Chicharro, 1996:19-20) y que, por consiguiente, no se puede dudar acerca de la inclusión de una sociología de la literatura en toda teoría

---

[310]. *Vid.* A. Chicharro (1996). Otros teóricos, como Leenhardt (1982), también efectúan una diferenciación en gran medida coincidente con la Castellet.

[311]. *Vid.* Edmond Cros (1986).

[312]. En ese sentido, *vid.* A. Chicharro Chamorro (1994:387-390); B. Matamoro (1980:47) y S. Wahnón (1991:127-128).

literaria marxista.

Aunque su rechazo de la sociología de metodología experimental o empírica es evidente, y así lo corrobora su hacer crítico, reconoce "[...] el aprovechamiento de las lecciones que suponen algunos trabajos importantes en la materia, como los del profesor Escarpit" (*ibid.*, p. 158). No en vano, por esos mismos meses de la lectura de la famosa ponencia, declara a Tola de Habich y a Grieve -manifestando su opinión sobre el *boom* hispanoamericano- que "a mí lo que me interesa es hablar [...] de las especiales repercusiones que este *boom* ha tenido sobre la literatura española, y no sólo en la literatura en cuanto proceso de creación, sino también como fenómeno sociológico entre los lectores españoles. Es decir, en un momento en que la novela española, por muy diversas causas difíciles de analizar, estaba en una situación de baja producción y calidad, es decir, con muy pocas obras, y de poco nivel artístico, se proyectan sobre el público español y sobre los escritores españoles una serie de obras escritas en su misma lengua, que causan un efecto sorprendente por su novedad y calidad" (en Tola de Habich y Grieve, 1971:68).

Antes de finalizar conviene señalar que el crítico, a pesar de la claridad de ideas de la que hace gala en torno a las distintas vías de aproximación entre literatura y sociedad, también se suma a veces a la confusión terminológica que las ha caracterizado. Sólo así se explica que en el mismo año de la ponencia afirme con rotundidad que "La mayor parte de mi obra es bastante circunstancial, porque está basada en una tentativa más que de crítica literaria, de sociología de la literatura" (en Campbell, 1971:296); que en 1973 sostenga que "Cap al 1965 [...] ja no em sentia còmode dins el camp, espaiós i limitat alhora, de la història cultural i de la mena de sociologia de la literatura que practicava" (1973e:16); o, por último, que, años más tarde, escriba que "El éxito o fracaso de una obra, la realización o frustración de un escritor, son hechos posteriores al impulso inicial y pertenecen a la crítica sociológica o a la sociología de la literatura" (1978a:106).

Tras su teorización sobre el sociologismo literario, debemos concluir que -como estamos comprobando- Castellet nunca abandona ese sugerente método de aproximación a la literatura válido para cualquier época; el método no estaba, ni mucho menos, muerto, sino que sigue proporcionando interesantes perspectivas de

estudio. Como recientemente afirma Antonio Sánchez Trigueros, "No faltará quien diga que la Sociología de la Literatura, sobre todo la de estirpe materialista histórica, esté hoy claramente superada, como algo que pertenecía a otra época. Sólo desde el desconocimiento de la realidad social contemporánea, sólo desde una posición puramente oportunista, que asimila acríticamente los valores de esta Sociología de la Literatura a la caída del muro de Berlín y a la desaparición de las dictaduras del Este de Europa, sólo desde ahí se le puede negar su evidente validez hoy" (Sánchez Trigueros, 1996:10).

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

Una serie de factores nos lleva a considerar la segunda mitad de la década de los setenta como el período en que el crítico encuentra su plenitud expresiva y metodológica, a través, fundamentalmente, del empleo simultáneo de los distintos elementos teóricos y críticos que ha ido introduciendo en su obra desde finales de los años sesenta. La frescura que supone la asunción de una nueva generación, la utilización de nuevas formas de acercamiento a la obra literaria y el reconocimiento de las posibilidades interpretativas que continuan brindando criterios tan tradicionales como el sociológico y el biográfico, confluyen en estos años en el modo de hacer de un crítico que, muestra, así, su propuesta teórica final.

Sin duda alguna, el trabajo más interesante y emblemático de estos años[313] es su monografía sobre *Josep Pla o la razón narrativa*, cuya versión original catalana, *Josep Pla o la raó narrativa*, ganó el Premi Josep Pla 1977 y fue publicada por Edicions Destino en 1978.[314] El notable retraso con que aparece la versión española (Ediciones Península, marzo de 1982 (Col. "Historia, Ciencia, Sociedad, 173")) con respecto a la edición catalana original[315] se debe -según el autor- a una prolongada

---

[313]. Con respecto a la segunda mitad de los setenta sólo aludimos a este trabajo, ya que la mayor parte de los artículos más interesantes de la época versan también sobre Pla y resumen aspectos tratados en el libro. No obstante, algún otro trabajo merece cierta atención en relación con la apertura metodológica del crítico. En ese sentido, (1978c) y (1979c) son especialmente notorios, en tanto que introducen, aunque sólo de pasada, la posibilidad de una nueva forma de acercamiento a la obra literaria: la filológica.

[314]. Edicions Destino la vuelve a editar en 1996.

[315]. Pere Gimferrer, Joaquim Molas y Francesc Vallverdú leyeron en original antes de su publicación y lo discutieron con el autor.

crisis de dirección de la editorial que en principio la tenía que haber publicado. Con el libro, una muestra más del profundo interés por las letras y, en general, la cultura catalanas,[316] Castellet parece haber encontrado, a los cincuenta y un años de edad, su mejor camino crítico, la senda a seguir para el estudio global de una producción literaria determinada, la única forma de acometer -con garantía de éxito- un intento de comprensión total.

Una vez más, el prólogo se erige como el principal elemento teórico del libro. Desde sus primeras palabras confirma su convicción en los planteamientos metodológicos utilizados en la monografía sobre Espriu: desde la imposibilidad de adecuación de un solo método crítico para el análisis profundo de *todas* las obras literarias y la negación del dogmatismo metodológico, que "ha producido un número considerable de estudios frustrados e irrelevantes que contaminan cualquier literatura en general" (1978a:9), hasta la necesidad de una "esponjosa adaptabilidad" del crítico a las necesidades de la obra y de un buen conocimiento previo de los procedimientos de análisis. De acuerdo con esas bases, se permite presentar su trabajo como "un ensayo libre" sobre la obra de Pla, entendiendo por "libre" "[...] que su redacción se ha llevado a cabo con una autonomía que no respondía a la idea inicial y que ha ido mostrando progresivamente su independencia a medida que el trabajo tomaba entidad" (*ibid.*).

Para el estudio de una obra tan extensa (hasta entonces se habían publicado veinte mil páginas de su *Obra completa*, que constituyen veintiseis de los treinta y siete volúmenes que llegaría a tener), el método estructural de Barthes (descomponer las piezas del conjunto para recomponerlas después) parece especialmente adecuado, para lo que nuestro crítico decide elaborar un fichero (llegó a tener unas dos mil quinientas fichas) que recogiese los fragmentos más significativos y que le facilitase la inserción de notas propias al margen para poder

---

316. Buena muestra de ello es la *Antologia general de la poesia catalana* que realiza junto con Joaquim Molas a finales de los setenta (1979b), que logra alcanzar su séptima edición en 1992. Esta preocupación por la cultura catalana no impide, no obstante, ciertas reflexiones de la época sobre la española: *vid.* (1977d).

trabajar con más comodidad.[317]

A pesar de su advertencia de que un estudioso erudito debe recurrir a las primeras ediciones y al orden cronológico de publicación para poder tener en cuenta la evolución temática y los posibles cambios de estilo y reflexiones ideológicas del autor, su decisión por la versión ofrecida en la *Obra completa* se debe a que "[...] la edición definitiva presenta la ventaja de obligar a una lectura sincrónica de la obra de Pla, cosa que acentúa su coherencia, aun cuando nos prive de la posibilidad de intentar una lectura diacrónica, más significativa sin duda en algunos aspectos. Sin embargo, y en el supuesto de la elaboración de este libro, he preferido -después de conocer como lector el desarrollo de la obra planiana a lo largo de los últimos treinta años- leer los libros por orden y en la redacción de la edición definitiva" (*ibid.*, pp. 20-21), postura ésta que se le echa en cara en tanto que desconsidera los prólogos de las ediciones originales -verdaderas fuentes de sugestivas noticias-, así como otros elementos que pueden resultar extremadamente interesantes a la postre.[318]

Aunque reconoce que la obra planiana puede analizarse a través de sus contenidos ("de este modo ha procedido predominantemente la crítica e incluso por nuestra parte actuamos así -y todos han subrayado su importancia" (*ibid.*, p. 145)), tras una fragmentación temática realizó un primer intento de reconstrucción que pronto tuvo que abandonar en favor de la reconstrucción según un posible criterio de totalización. Emprende, así -como él mismo reconoce- una reflexión sobre el conjunto de la obra que a la postre se desdobla en una reflexión paralela sobre el sentido de la crítica y la relatividad de los métodos analíticos, reflexión que va exponiendo a lo largo del prólogo de acuerdo con aquellos postulados barthesianos según los cuales "Toda crítica ha de incluir en su exposición (...) un discurso implícito sobre sí misma. Toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma;

---

[317]. Ramon Trias Fargas le gestiona una ayuda económica del Banco de Barcelona para subvencionarle los meses de duración de la lectura y fichado de la obra de Pla. Josep Vergés le proporciona una colección completa de la obra del escritor ampurdanés, que Isabel Mirete -su mujer- despedaza a base de recortes de tijera que, posteriormente, convierte en fichas.

[318]. *Vid.* Joaquim Molas (1978:47).

retomando un juego de palabras de Claudel, es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí misma..." (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 20).

Ante la explicitud de la obra planiana se ve obligado al abandono de su estudio por géneros, tanto más cuanto el mismo escritor ya la había calificado como perteneciente a un solo género, la *autobiografía*; el estudio genérico supondría el aislamiento de ciertas obras de su contexto general, tarea "[...] imposible desde el momento que forman parte de un mismo y único discurso, recurrente, ininterrumpido e inacabable" (*ibid.*, p. 12). Lo que proponía Pla era una fórmula distinta de creación al margen de los géneros tradicionales, basada en la "poética de la prosa" y alejada en gran medida de ese cierto "misterio" congénito de toda literatura de creación, lo que imposibilitaba al crítico para el comentario o la interpretación de un texto tan sumamente preciso en su formulación que solamente podía ser reproducido en su propia literalidad. Es así como justifica la inserción de abundantes citas textuales a lo largo de su trabajo. No obstante, también llega a alguna conclusión en el campo genérico; para el crítico, Pla es más prosista que novelista ya que no trata de construir mundos de ficción, autosuficientes y representativos: "El novelista -sostiene- inventa historias concebidas de antemano con el propósito de dar, a través de ellas, el sentido final de aquello que se propone decir y que no es, ni necesaria ni propiamente, desarrollar una anécdota: el gran novelista trata más bien de presentar una historia que le permita revelar o descubrir una parcela del mundo o este mismo mundo como totalidad significativa" (*ibid.*, p. 136).

Por otra parte, la diafanidad expresiva propia de la *reflexividad* planiana sobre un momento determinado de la historia literaria, le obliga a fijar su atención en las *estructuras significativas* de una obra que se ofrecía prácticamente despojada de formas simbólicas, míticas o alegóricas, por lo que se hacía imposible una aproximación psicoanalítica (los procedimientos metafóricos no son sino -escribe el crítico- designaciones analógicas que sugieren una lectura totalizadora del mundo). Tampoco era adecuado el análisis estilístico ya que tenía sus limitaciones en tanto que el *contínuum* que suponía su obra desbordaba toda clasificación tradicional y no era por sí mismo capaz de descifrar si la obra constituía o no una *totalidad significativa* (sin embargo, dedica un apartado al análisis -escasamente

filológico- de los aspectos estilíticos de una obra que conduce a despertar la sensibilidad del lector y a no darle reposo para hacerlo participar en un proceso de creación literaria de enorme riqueza: para Pla, el "genio de la lengua" catalana no admite más que la simple estructura de: sujeto, verbo y complemento; la actitud primera del escritor debe estar desprovista de cualquier afectación y debe tender al coloquialismo. En modo alguno puede ser secundaria la aproximación estilística para un crítico que sostiene que "Al igual que en todo gran escritor, es importante lo que nos comunica pero todavía lo es más la manera en que nos lo comunica" (*ibid.*, p. 145)).[319] Reconoce, por otra parte, que, aunque no le condujo a la resolución del problema de la totalidad que se había planteado, aprovechó algunas vías que le facilitaba "un cierto sociologismo de impronta marxista", sobre todo las que atañen a los orígenes sociales de la concepción del mundo de Pla.

Tras estas disertaciones teóricas, asegura que "[...] me hallaba prácticamente en una situación parecida a la de los orígenes de mi reflexión, habiendo -sin embargo- despejado numerosas incógnitas respecto de los métodos de aproximación crítica: se trataba, ahora, una vez más, de hundirse en la obra y de adaptarse a lo que por sí misma pedía o exigía, hecho que significaba abandonar en parte la presunción metodológica en beneficio de una adaptabilidad analítica que respondiera a las incitaciones que fuesen surgiendo a medida que efectuaba, a partir de la descomposición previa a que la había sometido, una recomposición -pieza por pieza- del *opus* planiano. De esta recomposición surgiría el sentido de totalidad que yo buscaba o el fracaso podría atribuirse a incompetencia crítica -a menos que realmente la obra no diese más de sí, en cuyo caso había fracasado también mi intuición, que me llevaba a buscar lo que no existía" (*ibid.*, pp. 15-16).

La concepción castelletiana de que toda obra de un gran autor lleva implícita una cosmovisión, el trabajo de ficheros y las propias consideraciones del autor le conducen -lejos de lo que había sido su costumbre y más acorde con los métodos del siglo XIX que con los del XX- a redactar una biografía de Pla que comportase

---

[319]. Casi todas las ideas sobre la estilística planiana habían sido publicadas en (1977a).

una cierta visión de su "circunstancia vital". Se trataba de acceder a la "totalidad significativa" de la obra planiana a través del estudio de sus aspectos biográficos: "la biografía me brindaba algunos indicios de la tensión dialéctica que se producía en la entraña de la obra y de las reacciones del autor frente a ella: en el caso de Pla, el paso de la vida rural a la ciudadana, de ésta al cosmopolitismo, con un retorno final al ruralismo, podía sugerir el carácter defensivo -y por consiguiente la agresividad ideológica- de la escritura planiana. [...] la biografía explicaba las raíces de la vasta "cultura" del autor desde la cultura libresca hasta la vivida, de la cultura literaria a la artística, de la cultura ciudadana internacionalista a la más localista, la de los menudos acontecimientos de la vida cotidiana de los pueblos del Ampurdán" (*ibid.*, pp. 16-17). Es por eso que dedica todo el primer capítulo y parte del segundo a la elaboración de una pormenorizada biografía: el paisaje, los habitantes y las costumbres locales de Palafrugell (a pesar de la limitación planiana del concepto de "país" al del Ampurdán o, si se precisa aún más, al del Bajo Ampurdá o Empordanet, intenta invalidar la imagen de una concepción estrecha del localismo de la que goza el escritor, considerando su biografía, con su profundo conocimiento de Europa, por un lado, y su espíritu crítico, en la tradición de los grandes moralistas, por otro) se convierten en el centro del ámbito geográfico y humano de Pla en la primera etapa definida por el crítico (1897-1919); la siguiente (1919-1939) aparece dominada por los viajes a los que le obliga su profesión, redactados con una prosa que "constituía la voz más nueva y poderosa que se alzaba -respetando, por supuesto, el cometido histórico que había realizado- contra el *novecentismo*" (*ibid.*, p. 59); y la última (1939-1977) está determinada por la soledad.[320] Ya había afirmado con rotundidad el año anterior que "Una de les tasques més fascinants de la funció del crític -i potser una de les més desagraïdes, perque fet i fet el que se li demana no és la investigació biogràfica, sinó la síntesi expressiva d'una creació determinada- és la recerca de les arrels socials i culturals de l'obra d'art, a través de la personalitat de l'artista. Aquestes arrels, no cal dir-ho, no provenen només de les

---

[320]. Gran parte de los aspectos biográficos de Pla los recoge posteriormente en (1981a) y en (1981e).

influències o de la formació tècnica de l'artista, sino també -i fonamentalment- del creixement d'una personalitat, en un entorn ambiental i històric en el qual no hi ha cap detall que es pugui negligir, i això vol dir que, tot i sent impossible de determinar totes les circumstàncies importants que han determinat l'evolució d'un creador, cap d'elles no deixa de tenir el seu pes o la seva funció en la trajectòria final que condueix a la creació i a les modalitats de cada creació" (1977e:7).

En este sentido, el enfoque biográfico aparece estrechamente emparentado con el sociológico, que le sirve para mostrar el pensamiento social de Pla, su ideología política de derechas y su actitud conservadora. Como afirma Mª Helena Rufat, "La barreja en l'obra del 1977 del biografisme -antiquat però operatiu- i la sociologia reflexteix una de les característiques de la crítica castelletiana d'aquesta fase. Deixant de banda l'estudi espriuà, vinculat a corrents crítics més moderns, Castellet fluctua ara entre les tècniques més innovadores i les més tradicionals, produint-se un clar acostament o retorn als estudis biogràfico-sociològics que el situen en la línia de la crítica de sempre" (Rufat, 1995:131). En realidad, el sociologismo está presente en la mayor parte del ensayo, ya que, incluso el tratamiento de los aspectos més estrictamente profesionales del escritor y los hitos más importantes de su formación cultural están enfocados desde este punto de vista. En ese sentido, habla de las condiciones que conducen a Pla, como a la mayor parte de escritores catalanes, a una formación autodidacta y francesa, y apunta los autores que más le influyen no sólo desde un punto de vista estrictamente literario (Stendhal y Proust), sino también ideológicamente (Montaigne y Leopardi), a juzgar por el número de citas o por el número de veces que aparecen nombrados en su obra. También el tema de la lengua -constante en Pla- está considerado desde la perspectiva social; es así como pone especial énfasis en su defensa del bilingüismo, en su consideración de que el escritor catalán no goza de la misma libertad que los escritores de los países culturalmente normalizados ("la primera obligación del escritor [afirma Pla] es aclarar la situación, eliminando de la literatura, elemento básico de su espíritu, todos los factores diferenciadores, incómodos e inútiles" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 101)) y en su deseo y práctica de una lengua literaria que cumpla la doble función de atraerse un público poco habituado a leer y a escribir en catalán

y la propia de la literatura. Todo lo demás es secundario, tanto más las genialidades formales. Son interesantes unas declaraciones del crítico en el seno de esas disertaciones: "intentar reducir una literatura -por anormales que sean las circunstancias de su desarrollo- a una sola tendencia formal o estilística es amputar una parte, acaso importante, de sus posibilidades expresivas" (*ibid.*, p. 103); por tanto -continúa-, es absurdo descargar -como hace Pla- sobre los novecentistas las consecuencias de una situación eminentemente extraliteraria.

La naturaleza misma de la concepción literaria de Pla se muestra especialmente favorable a la interpretación sociológica: su idea del "realismo sintético" como esfuerzo de síntesis de la realidad (contrario a la pura actividad de análisis y de dirección propia de la escritura experimental, como la novecentista) y la importancia concedida a la descripción exacta y precisa por encima de la opinión, es decir, a la necesidad de precisión geográfica y cronológica, suponen un compromiso con la realidad; la incidencia del crítico en el detallismo planiano evidencia su preocupación en este sentido.

Es precisamente el empleo de estos modos tradicionales (biografismo y sociologismo) lo que le da la clave para el descubrimiento en la obra planiana de la presencia de dos obsesiones permanentes: "[...] la temática del paso del *tiempo* y de la recuperación de la *memoria* se convertía en la urdimbre y la trama de la entera escritura de Pla, esto es, la dimensión universal y totalizadora que andaba buscando, el fundamento y el sentido sobre los que podía reconstruir la obra, a partir de los detalles, de los fragmentos o de las fichas sobre las que trabajaba" (*ibid.*, p. 17). Distingue, así, en la prosa del catalán, tres tipos de tiempo: el "natural", o tiempo de la naturaleza (el paso del tiempo constituye su tema central); el "personal", que no es cronológico, ni lineal, ni cíclico, es el motor de la formación de la personalidad basada en la acumulación de recuerdos; y el "histórico", paralelos a los cuales desarrolla Pla tres tipos de memoria: la "involuntaria", aquella que aparece a causa de la existencia de los *signos sensibles*: objetos, colores, paisajes, cuya presencia nos conduce hacia el pasado y nos envuelve de recuerdos; la "personal", que es intransferible; y la "voluntaria", que aparece provocada con una finalidad determinada. La concepción literaria planiana como esfuerzo contra el olvido, como

tentativa de evitar la destrucción y la ruina de la historia, provoca un desplazamiento progresivo del interés de su obra desde la memoria "involuntaria" a la "voluntaria".

Ante la comprobación de que la obra del memorialista catalán no es sino la manifestación de una visión del mundo coherente, agresivamente expresada y comprometida con una ideología tradicional y conservadora, y de que su escritura "no es neutra ni admite neutralidad", es decir, que "demanda la adhesión o entrar en conflicto", el crítico entra en el viejo conflicto recurrente en la historia de la literatura acerca del discernimiento entre lo literario y lo ideológico ("y quien dice ideológico, puede decir político, sociológico, histórico, etc." (*ibid.*, p. 18)) de una obra, y se pregunta si tal concepción del mundo se puede obtener únicamente a través de un "estudio literario" sin "traicionar el imperativo ideológico" de la misma. La respuesta la encontramos en la explicación de las raíces y los planteamientos ideológicos del escritor en el capítulo tercero: "Sólo así -afirma- podíamos redondear su cosmovisión y ampliar el espacio de la ambición totalizadora del autor, en una conclusión que acabaría de darnos el sentido complejo y profundo de la obra" (*ibid.*). El método sociológico recupera, pues, su papel imprescindible en la crítica literaria de Castellet y, así, analizando las claves del pensamiento ideológico del prosista llega a la conclusión de que su discurso es básicamente ideológico, es decir, que su obra es una interrogación continua sobre el mundo y, al mismo tiempo, una concepción y una interpretación del mundo: se trata de un materialista ateo, de un tradicionalista y de un conservador, pero, a la vez, de un liberal que basa sus planteamientos en el libre albedrío y en el libre examen y cuya obra es imposible de entender sin intentar comprender que es resultado de una tensión dialéctica entre naturaleza y cultura. El método sociológico se impone, pues, como idóneo para la explicación de la obra de un escritor que considera la historia en tanto que se hunde en las raíces económicas de los fenómenos sociales y cuya concepción política parte de unas ideas enraizadas en su entorno local (republicanismo radical ampurdanés); de un autor que, partiendo de una concepción capitalista determinada por su contexto geográfico, impregna toda su obra del hecho económico y deja entrever con claridad su estratificación social, compuesta básicamente por dos clases sociales: los campesinos ("Los campesinos, esos ausentes de la historia, son mi

gente" (*apud* Castellet, *ibid.*, p. 204)), que no creen en nada, y los comerciantes o la burguesía, poco inteligentes socialmente pero que constituyen una clase dinámica, más adaptable a los movimientos de la historia; de un autor, finalmente, que hace de la *cotidianidad* (en sus dimensiones profunda y vulgar, dramática y banal), de la narración obsesiva del acontecer de cada día, una de las dimensiones más profundas de su obra: "La "razón vital" del hombre se ha convertido en la "razón narrativa" de la obra" (*ibid.*, p. 232).[321]

Contrariamente a la opinión de Alex Broch (1993:166), creemos que el crítico entra en discusión con el autor -aunque sólo de manera superficial- en cuestiones puramente ideológicas, ya que, como afirma Mª Helena Rufat (1995:131), la aplicación del enfoque sociológico al estudio de Pla, deja entrever el partidismo del crítico, muy distante ideológicamente del de Pla.[322] El mismo Castellet reconoce que el peligro de discutir ideológicamente con el autor "[...] era -en parte- insalvable por la naturaleza misma de los contenidos "agresivos" del pensamiento planiano" (*ibid.*, p. 19). En una entrevista posterior a la publicación del libro y ante la pregunta de una posible problemática ante la diferencia ideológica de ambos, ratifica su posición: "Jo hi establiria una comparança amb el llibre sobre Espriu. És evident que la seva concepció del món no és tampoc la meva, però com que la d'Espriu no és essencialment ideològica sinó cultural, no té l'agressivitat que té la de Pla, i, per tant, no em va plantejar el problema d'haver de demostrar el meu acord o el meu desacord amb l'autor. L'obra de Pla és agressivament ideològica i no et pots limitar a exposar simplement el seu punt de vista sense manifestar-hi el teu desacord. Jo intento demostrar-lo d'una manera molt suau, perquè no vull entrar en polèmica amb l'autor, sinó que vull assenyalar aquells punts que, fins i tot des d'un punt de vista cultural, des d'un punt de vista històric, avui no són acceptables..." (en Maria-

---

[321]. La mayor parte de estas cuestiones ya las había planteado Castellet en "Ideología de Josep Pla", artículo que apareció por primera vez en (1976a:96-120).

[322]. La misma investigadora subraya, no obstante, varias coincidencias entre crítico y criticado: concepción de la literatura como resistencia, constante preocupación por el paso del tiempo y agnosticismo religiosos, por lo que sostiene que las discrepancias ideológicas entre los dos se reducen a la cuestión política.

Antònia Oliver, 1978:36).

Efectuada la fragmentación de la obra de acuerdo con todos estos planteamientos, la tarea estructuralista barthesiana de recomposición emprende su camino autónomo e impone sus conclusiones, lo que le lleva a sentirse como un instrumento de un *bricolage* (para él, el *bricolage* puede ser un método: aquel "que no contiene otra teoría que la de la práctica" (*ibid.*, p. 20)) que puede resultar más explícito que muchos métodos de análisis. Llegados a ese punto, su convencimiento de la inutilidad de planteamientos metodológicos o dogmáticos previos, adquiere plena significación.[323]

No podemos sino finalizar señalando, con Alex Broch (1978b), en relación a la significación de esta obra dentro de la trayectoria del crítico, que constituye una confirmación total de su propuesta de flexibilidad metodológica que intenta adaptarse a las peculiaridades de cada obra y que tuvo su máximo exponente en *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*; en realidad, aunque el planteamiento metodológico sea básicamente el mismo (con la ampliación que supone el empleo del autobiografismo y del sociologismo), creemos que no ha logrado en esta ocasión, debido probablemente a la vastedad de la obra planiana, la profundidad y precisión analíticas que caracterizan su libro sobre Espriu. No obstante, eso no impide que, como en multitud de ocasiones ha sido puesto de manifiesto por la crítica, este ensayo -empresa hasta entonces no acometida con tanta minuciosidad- sea uno de los caminos más válidos para el acceso a la obra del escritor ampurdanés.

---

[323]. Precisamente, en unas declaraciones acerca de su libro sostiene que su principal aportación consiste en el antidogmatismo: "[...] al llibre hi ha una aportació modesta, que és l'antidogmatisme. [...] A mi em sembla que el crític, i aquí està l'aportació antidogmàtica que t'he dit, s'ha d'adaptar al
que exigeix l'autor, l'obra. [...] Amb aquesta flexibilitat antidogmàtica em sembla que pots abraçar tots els aspectes, o almenys els essencials, de l'obra d'un autor" (en Maria-Antònia Oliver, 1978:35-36).

A MODO DE CODA. ULTIMOS TRABAJOS.

Antes de comenzar estas últimas notas debemos partir de la base que *Josep Pla o la razón narrativa* y los artículos a los que hemos hecho alusión en el capítulo anterior son los últimos trabajos de relevancia teórico-crítica de Castellet. Este hecho, que viene a coincidir con el comienzo de la década de los ochenta, aproximadamente, parece justificarse por el hallazgo de una metodología definitiva (ecléctica) con la que poder acercarse al hecho literario con garantía de éxito; en realidad, el objetivo de toda una vida profesional dedicada a ello. Plenamente satisfecho con tal descubrimiento y una vez delimitado en sus últimos trabajos de autor, parece no tener ya necesidad de trabajar en ese sentido, por lo que sus últimos escritos (desde principios de los ochenta), lejos de todo interés teórico-crítico, presentan un aspecto totalmente diferente de los ejecutados hasta esa fecha.

Aunque nuestro trabajo se centra exclusivamente en su pensamiento teórico-crítico sobre la literatura, en aras de una captación global de su obra en este sentido, debemos hacer referencia, aunque sea de manera escueta, a algunos escritos posteriores que pueden ayudarnos a la configuración total de la misma.

Cuatro aspectos fundamentales caracterizan su producción última: preocupación casi exclusiva por la literatura catalana, interés por la literatura en tanto que hecho cultural e intelectual, radical historicidad de la obra literaria y actividad básicamente descriptiva, es decir, carente de interpretación, aunque desde la vía ecléctica abierta desde los comienzos de la tercera etapa.

La ausencia de intencionalidad teórico-crítica por parte del antólogo catalán, subrayada por él mismo en una entrevista con el autor,[324] aconseja otro tipo de configuración de sus escritos; la crítica literaria -digamos- "militante", materializada en libros, artículos y reseñas, fundamentalmente, "pasa a la historia" y las labores

---

[324]. Conversación sostenida en Barcelona el 11 de mayo de 1994.

prologuística y memorialística ocupan ahora un lugar preferente en su producción. Basta fijarnos en la abundancia de prólogos e introducciones y de escritos hilados a través de la memoria para darnos cuenta de ello.

Si bien el crítico nunca ha sido ajeno a la actividad prologuística, ahora se centra -como decimos- de manera casi exclusiva en ella, como vía de promoción de la literatura en lengua catalana.[325] Surgen, así, por una parte, interesantes prólogos sobre autores de creación hasta el momento infrecuentados por el crítico, como Terenci Moix (1988c) o Montserrat Roig (1992a), y sobre ensayistas, como Alex Broch (1985a), Joan Fuster (1988b) o Francesc Farreras (1994). Y, por otra, sobre escritores a cuya obra ya se había acercado: es el caso de Pere Gimferrer (1981c), Josep Pla (1985b) y (1986a) o Manuel Vázquez Montalbán (1986b).

---

[325]. Podemos observar cómo la lengua catalana cala hondo en el sentimiento literario de uno de sus mayores defensores y divulgadores, en el interior de un crítico que desde casi mediada la década de los sesenta, aproximadamente, y consciente de la peor situación de la literatura en esta lengua en comparación con la de lengua española, dedica su vida a contribuir a la mejora de las letras y la cultura catalanas (prácticamente desconocidas) y a lo que tantas veces se ha unificado bajo la expresión de "problema catalán", que -dicho sea de paso-, al decir de Antonio Tovar (1979:54), no es tan diferente de lo "castellano" como Castellet parece ver. Varios trabajos suyos se centran en este problema, entre los que podemos destacar: "Cultura catalana: de la necessitat a la llibertat", II Premi Gaziel, 1977; "Las relaciones entre las culturas", *Leviatán*, II época, núm. 11, primavera de 1983; "Les relacions entre les cultures en el món d'avui i el cas de l'Estat espanyol", en: VV.AA. *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983; y *La cultura y las culturas*, Barcelona, Argos Vergara, 1985. Señalemos también que Castellet fue miembro de la Comisión de traspasos de servicios Diputaciones/Generalitat; en calidad de tal afirma que "M'he adonat, per exemple, de la poca importància que les Diputacions han donat a l'aspecte cultural: han fet una feina molt pobra, molt migrada, excepte algunes activitats importants que precisament vénen d'abans del franquisme. [...] Fins que la Generalitat no tingui aquests traspassos i no pugui reorganitzar el seu pressupost general, no podrem començar a parlar d'una certa normalitat cultural. [...] En general, crec absolutament en la unitat de la cultura catalana. No hi pot haver política cultural catalana si no hi ha una cooperació entre les respectives Conselleries de Cultura dels Països Catalans" (en Maria-Antònia Oliver, 1978:39).

Dicho sea de paso que tampoco abandona la actividad antológica. En ese sentido realiza una antología sobre la generación del 27 (junto con Pere Gimferrer) (1984d) y varias selecciones de autor sobre Josep Pla (1981b) y (1985b), todas ellas -como decimos- sin el mínimo interés teórico-crítico.

Según decíamos, los escritos memorialísticos ocupan una parte considerable de su actividad de esos años y pueden tener alguna importancia para nuestro trabajo en tanto que nos ayudan a comprender la evolución ideológica del crítico. Como afirma Alex Broch, "per a conèixer millor l'obra crítica de Josep Maria Castellet també cal conèixer i haver llegit el memorialista" (Broch, 1993:167). Por tanto, no queremos finalizar sin aludir a ellos.

Sobresalen, primeramente, unos artículos que, aunque no son propiamente memorialísticos, recuerdan o ensalzan a diversos escritores amigos desde el ejercicio del recuerdo de vivencias comunes. En ese sentido, destacan trabajos sobre dos amigos muy especiales: Gabriel Ferrater (1980d) y (1987b) y Pere Gimferrer (1980e). Sin embargo, sí que hay trabajos hechos específicamente con intencionalidad memorialística, como uno dedicado a Montserrat Roig (1992b) y, fundamentalmente, *Los escenarios de la memoria* (1988e),[326] primer volumen de memorias de J.M. Castellet que aspira a ser continuado en un segundo, aún en elaboración.

A pesar de las indicaciones del crítico en el "Prefacio" según las cuales "La imposición -casi una exigencia inconsciente- de tales o cuales personajes [los seleccionados para este volumen de memorias] como tema catalizador del recuerdo, no tiene una explicación suficientemente coherente para justificar la reunión de individualidades tan desemejantes, ni las formas, también diversas, en que han ido

---

[326]. *Los escenarios de la memoria* fue publicado en catalán por Edicions 62, de Barcelona, que hizo dos ediciones ese mismo año, una de ellas con el título *Els escenaris de la memòria: prosa narrativa*, en la colección "Grans Premis Catalans". También en 1988 fue publicado en español por la editorial Anagrama, igualmente barcelonesa. Posteriormente, Círculo de Lectores adquiere una licencia editoral por parte de Anagrama para hacer una edición de club en 1992. Edicions 62 lo vuelve a editar en 1995 en la colección "El cangur", núm. 175.

quedando plasmadas en la letra mis relaciones con los personajes en cuestión" (1988c:II), creemos, con Alex Broch, que ha dedicado un estupendo trabajo a desvelar las razones ocultas de la elección, que en el fondo subyace una intencionalidad muy concreta en la selección de autores (Rafael Alberti, Mercè Rodoreda, Josep Pla, Pier Paolo Pasolini, Octavio Paz, José Luis Aranguren, Mary McCarthy y Pere Gimferrer), que no es sino la delimitación de los ejes temporales más significativos de su obra: "Probablement -asegura Broch- les dues dates de major interès intel·lectual de la seva biografia crítica queden fixades. L'any 1963, moment en què assumeix plenament la crisi i la inviabilitat de l'estètica realista, la qual cosa prepara el camí cap a una major flexibilitat crítica i metodològica; i l'any 1968, en què aquesta flexibilitat s'estén al camp de les idees en allò que seria un projecte social i ideològic més obert, lliure i tolerant" (Broch, 1991:153). Por tanto, nos reafirmamos en nuestro convencimiento de la utilidad del conocimiento de la producción memorialística de Castellet para una mejor comprensión de su actividad crítica.

Queremos destacar, por último, "Alex Broch o la passió de la crítica", prólogo que encabeza *Literatura catalana. Balanç de futur*, de Alex Broch (1985), ya que, aunque no es un trabajo netamente memorialístico, en él define, personalizada en Broch, la actividad de la joven crítica alejada del academicismo, definición que viene a constituir, en realidad, un ejercicio de memoria sobre sí mismo y su propia trayectoria profesional. En este sentido, vamos a reproducir dos largas citas que nos sirven, tras un rápido balance memorístico por nuestra parte, para configurar en pocas palabras la actividad crítica de J.M. Castellet: "Aquest tipus de jove crític acostuma a operar al marge del món acadèmic, al qual pot pertanyer, però del qual el separa la immediatesa de la seva acció, els mitjans de comunicació que empra per a la seva expressió i un cert atreviment de judici que contrasta amb el conservadurisme habitual de la crítica/història/erudició universitària. Practica, en un mot, el que es coneix com a crítica "militant". Aquesta militància es recolza, generalment, en una certa passió intel·lectual no solament per la literatura en general, sinó pel fet de viure-la en el moment de la seva aparició, lligant-la amb les altres manifestacions artístiques o socials de l'època en què es produeix. És la passió

de la contemporaneïtat, de construir la seva personalitat amb la dels altres, d'assenyalar convivències i simultaneïtats que el poden portar, a més, a caure en la temptació de vaticinar corrents o modes del futur immediat. És evident que aquesta mena de crític -que d'altra banda es dóna en tots els països de cultura avançada- es juga el tipus i no sempre li surt bé la jugada. És el risc inevitable al qual el porta una vocació un pèl suïcida, és la passió crítica que acosta aquesta tasca a la de la creació" (1985a:12). Poco después define la personalidad literaria de Broch en los siguientes términos: "Jo diria que alguns dels trets que la defineixen vénen a ser: 1) Acceptació de ser crític d'una literatura d'àmbit restringit amb la voluntat, però, d'inserir-la en els corrents de la literatura universal, però definint-ne tanmateix les peculiaritats, les mancances i el fet, indefugible, del tractament literari d'una llengua llargament malmesa per circumstàncies històrico-polítiques; 2) Fidelitat al punt de partida original, és a dir, seguiment regular i interessat de l'evolució de l'obra de la seva generació, punt de referència constant d'una indagació apassionant i didàctica per ell mateix; 3) Reflexió constant i aprofundida sobre l'ofici de crític i les dimensions professionals i sociològiques de la crítica, és a dir, els límits literaris i, a la vegada, la funció social: en aquest sentit vull afegir que el que defineix un escriptor -"creador o crític"- és, precisament, la reflexió constant i variant sobre l'ofici, perquè sobre ella s'estructura, a través del temps, el que serà l'obra final de l'escriptor; 4) La recerca del debat, és a dir, admetre el caràcter històric i circumstancial de tota crítica i el repte del pluralisme de les possibilitats de lectures diferenciades que tot llibre ofereix: en aquest aspecte, acceptar, també, la possibilitat que les lectures del crític esdevinguin diferents al llarg del temps, tot mantenint, però, l'impuls original, és a dir, una *actitud* més que no pas un *mètode* tancat, actitud que, personalment, considero que defineix el sentit ètic de la pràctica de l'ofici" (*ibId.*, pp. 13-14).

Terminamos de esta manera nuestra aproximación a la teoría y crítica literarias de J.M. Castellet, autor que hace de su profesión una gran aventura intelectual; y es que, si aplicamos sus palabras a nuestra tarea, podemos finalizar con Broch (1993:166) afirmando que "Com si tanqués el cicle de la seva obra crítica després d'un llarg periple i aventura intel·lectual, J.M. Castellet torna a deixar al

lector la interpretació última de l'obra estudiada. El treball crític ha estat fet, l'operació interpretativa queda oberta a la percepció lectora".

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

Son muchas las cuestiones y problemas teóricos tratados por J.M. Castellet a lo largo de su producción, así como también son notorias las ideas y en su caso conceptos por él elaborados. Todos ellos han sufrido en algunos casos una serie de evoluciones y en otros tan sólo alguna leve matización, así como también existen otros que no han sufrido transformación aparente alguna. Por otra parte, son tan numerosos los aspectos tratados acerca de las distintas manifestaciones estéticas, fundamentalmente de la literatura, que debemos proceder a una exposición racional y ordenada de los mismos para no caer en una maraña de teorizaciones aparentemente inconexas y perdernos, de esa manera, en el estudio de su vasta producción teórico-crítica. Por esta razón hemos procedido a una selección de los conceptos fundamentales que hemos agrupado de la siguiente manera: en primer lugar, expondremos los conceptos y nociones que posee acerca de las disciplinas y discursos teóricos existentes sobre su objeto básico de estudio, la literatura; posteriormente, consideraremos sus concepciones generales del objeto en cuestión en sus variadas formas y presentaciones, algunos elementos y problemas fundamentales, a excepción de la poesía (que consideraremos en otro apartado por la especial atención que ha prestado a esta específica forma literaria); y finalmente, expondremos sus distintas consideraciones y análisis teóricos acerca de la poesía y de los elementos propios del discurso poético, ya que éste ha sido el objeto específico fundamental de su atención durante más tiempo.

De la **crítica literaria**: a través de su producción se puede reconstruir el concepto que posee de la misma. Ya desde los inicios de esta específica tarea suya dejó expuestas una serie de reflexiones sobre lo que es y debe ser la actividad crítica que podemos resumir de la siguiente manera: la misión fundamental de la crítica literaria es la de orientar al público lector. Esta concepción general de la crítica ha permanecido latente a lo largo de toda su producción sin sufrir transformación alguna. Ahora bien, lo que sí ha ido cambiando es la metodología utilizada para la consecución de este objetivo. Así, en los años cincuenta resalta la conveniencia de que la crítica diga las verdades tal cual, sin falsos eufemismos, denunciando "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" (1957a:78-79). En los primeros años sesenta, aboga por una crítica "histórica" o de "intención historicista" que "no llega más allá de la comprensión de la literatura y el arte como fenómenos que se dan en una sociedad determinada, en un tiempo histórico preciso, en un mundo cultural cuyos valores son interdependientes" (1961g:38) y dedica su atención fundamentalmente a la "crítica sociológica" que, según él, implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura, a la que considera esencial y estructuralmente *social*, mas bien que a la "sociología de la literatura", que no implica ese juicio y puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos, interés que ya no abandonará y que simultaneará con otros posteriores. En la segunda mitad de los años sesenta señala como fundamentos básicos para la existencia de cualquier clase de crítica, "la libertad, la independencia, la información, la responsabilidad" (1968c:140) y muestra interés más que por las cosas en sí, por la relación entre las cosas. Durante los años setenta propugna, por un lado, la necesidad de que toda crítica literaria se base esencialmente en la obra literaria, es decir, la necesidad de un análisis basado en las propias estructuras, y, por otro, la conveniencia de una crítica "creadora" que actuase como un "simulacro de creación del objeto" del que hablaba Barthes: "Se trataría, en definitiva, de establecer las bases metodológicas de una crítica que procediera del mismo modo que la literatura de creación, es decir, que actuara como una *mímesis* fundada no sobre la analogía de las sustancias (como en el llamado arte realista), sino sobre la de las funciones, la de los sistemas o la de las estructuras, según se quieran denominar" (1971a:27). Dicha crítica es, por consiguiente, "[...] una "actividad" -y no una "pasividad"- y como tal tiene una dinámica, unos objetivos y un quehacer propio: la crítica es una secuencia de actos intelectuales profundamente arraigados en la existencia histórica y subjetiva de aquel que los ejecuta y se responsabiliza de ellos. Y, por lo mismo, no tiene por qué depender del "talento" o de la "falta de talento" del creador" (1974a:165). Tal actividad consiste básicamente en descomponer todas las piezas del conjunto con el fin de

recomponerlas después. Según nuestro autor, en momentos de atonía y de desorientación creadora como los que corrían a mediados de los años setenta, la crítica debería cumplir otras funciones, tales como las de hacer propuestas dialécticas a los autores de estudio y discusión conjuntos de la situación, reflexionar públicamente sobre sus propios límites y utilizar "el carácter destructivo" que potencialmente siempre ha tenido. Haciendo también un balance de la metodología empleada por J.M. Castellet, podemos concluir afirmando que a lo largo de su trayectoria siempre ha permanecido latente un rechazo a las tradicionales críticas de gusto o de juicio y una adhesión a la crítica analítica e interpretativa basada en la distinción, separación y desdoblamiento de sus objetos de estudio, así como la consideración del carácter mediador de la misma, aunque no siempre ha logrado llevarla a cabo y en muchas ocasiones el resultado haya sido resueltamente valorativo.

Sus consideraciones acerca de la **función del crítico** han corrido, lógicamente, paralelas a las que tiene sobre la crítica. Podemos señalar, así, que la función del crítico que permanece latente en toda su producción es la de orientar al público lector, por un lado, y al escritor, por otro, señalándole el buen camino a seguir, sin olvidar nunca la total dependencia que poseen los escritores de las condiciones sociológicas, ideológicas y políticas que le rodean. Para ello, debe plantearse con rigor su oficio y atender a la elección y renovación de sus útiles de trabajo, lo que significa "[...] poseer una información al día y un interés permanente por las corrientes, movimientos y planteamientos teóricos que se suceden, dentro de los límites abarcables a través de un exigente pero no exagerado esfuerzo de documentación" (1974a:167). Pero, al igual que ocurría con la crítica, sus consideraciones acerca de la metodología que el crítico literario debe utilizar para la consecución de estos objetivos va variando. En sus primeros escritos sobre el tema en cuestión -primeros años cincuenta- la tarea del crítico debe ser la de situar las obras en el punto exacto que ocupan en relación a su tiempo y al devenir de la cultura, a través de una información objetiva alejada de una impúdica y subjetiva confesión de gustos, así como la de jerarquizar, poniendo a cada autor en su sitio.

Esta insistencia en la objetividad permanece siempre inalterable corriendo, así, a lo largo y ancho de toda su producción. Insiste, igualmente, ya desde sus primeros escritos en otra de las que considera como las principales características de un buen crítico: la de su total independencia ideológica y metodológica, "porque cuando el 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" (1955a:41-42) (él mismo cae, como vimos, en la tentación de adherirse a diversas corrientes). Ya a principios de la década siguiente y coincidiendo con su adhesión al denominado "realismo histórico", considera que "hoy, no es posible ya intentar seriamente un estudio crítico filosófico, literario o artístico, si no es partiendo de una base histórica, construyendo la interpretación de los fenómenos culturales sobre un análisis de los hechos sociales, económicos y políticos que han rodeado, determinándola, la gestión de la obra" (1960a:14).[327] Son los años en los que introduce el método histórico en su producción. Durante la segunda década de los años sesenta, que dedica a realizar una serie de lecturas sobre las nuevas tendencias de la crítica literaria para intentar obtener un método que le permitiese la interpretación de una obra tan compleja como la de Salvador Espriu, hace hincapié en la necesidad que tiene el lector de que el crítico ofrezca interpretaciones, ya que éstas "són una part importat de la tasca que un crític pot desenvolupar sobre una obra poètica [...]" (1968d:10). En la que considerábamos como la tercera etapa de su producción, o etapa de sincretismo, nuestro autor rechaza todo dogmatismo metodológico por parte del crítico literario y señala la inconveniencia de partir de imposiciones metodológicas previas al trabajo crítico en sí ya que -afirma- es la obra la que determina el método y, por

---

[327]. Debemos señalar que, a pesar del mayor hincapié en la historicidad de la obra literaria en esta segunda etapa, tampoco en la primera deja de tener presente esta premisa: "De ahí que [...] el crítico que prescinda, ignore o desprecie los términos de la evolución histórica de la literatura (que corre pareja con la de la humanidad) se exponga a caer en pecado de frivolidad y a que su labor, fuera del ámbito histórico de su tiempo, vaya
lastrada desde el principio por la onerosa carga de la esterilidad" (1957f:318-319), premisa que no abandona tampoco en su tercera etapa.

tanto, es mejor dejarse dirigir por las exigencias internas de cada obra. Es a partir de ahora cuando señala insistentemente la que va a ser una de las tareas más importantes del crítico literario, la de comprender la obra en su totalidad, intentando encontrar los fundamentos mismos de cada temática: "[...] fragmentarla o dividirla en temas y escoger como más significativos aquellos de más fácil comprensión o de mayor repercusión en el público lector es, aparte de traicionarla, condenarla paradójicamente a la incomprensión final" (1971a:229). Por otra parte, reconoce la dificultad que entraña esta labor de considerar globalmente el valor de un autor cuando éste es contemporáneo y, en ese caso, afirma que a lo máximo a que puede aspirar el crítico que opera sobre una obra viva es a dar una información honesta y lo más completa posible sobre la obra y sobre el autor, intentar enmarcarlos dentro de las corrientes de la época y, en el mejor de los casos, señalar las líneas principales de la estructura interna de la obra, indicando de pasada algunos de sus elementos constitutivos que considere esenciales. Como comentábamos anteriormente al hablar del concepto de crítica, en los años setenta J.M. Castellet se acoge a un tipo de crítica sociológica que considera más acorde a los tiempos que corren; pues bien, dentro de esa tendencia el trabajo a realizar por el crítico consiste en la búsqueda de las estructuras literarias homólogas a las estructuras sociales de un momento histórico concreto. Las últimas consideraciones de J.M. Castellet sobre el tema que nos ocupa, apuntan a la investigación de las raíces sociales y culturales de la obra de arte, a través de la personalidad del artista.

De la **historia literaria** y de la **ciencia de la literatura**: es curioso observar cómo un teórico y crítico de la literatura con tantos años de dedicación a su profesión nunca se haya manifestado abiertamente sobre ninguna de estas disciplinas. No es fácil encontrar una explicación al respecto. En caso de existir, habría que buscarla en un mayor interés por las distintas manifestaciones de la literatura que por las disciplinas que la estudian.

El segundo grupo de conceptos y teorizaciones que exponemos es el que se

ocupa del objeto básico de estudio: el objeto artístico en algunas de sus manifestaciones y elementos.

Según J.M. Castellet, "[...] el arte es en esencia una expresión de amor en todas sus numerosas formas, desde el amor erótico hasta el social" (1961g:47). Esta es una de las escasísimas consideraciones que ofrece acerca del **concepto de arte**. Sin embargo, a la largo de su producción podemos entresacar algunas características del mismo: sigue el ritmo del progreso general de la humanidad y, por tanto, nunca se manifiesta desligado de las condiciones objetivas de la sociedad en que se produce. Pero, sin embargo, posee una cierta autonomía por lo que respecta a los cambios estructurales y no siempre está determinado por éstos: unas veces los anuncia y otras son la consecuencia, aunque, en cualquier caso, nunca le son ajenos. El arte no es un aspecto peculiar del que lo produce y se nutre, al igual que la historia, de él mismo, de su tradición. Estas características expuestas permanecen vigentes a lo largo de su trayectoria teórico-crítica.

Concepto de literatura: Pocas veces ha expuesto de manera explícita su concepción de la literatura general; más bien, sus ideas acerca de ella las podemos encontar contenidas en una serie de características que va exponiendo a lo largo de su obra. De entrada, y por encima de las evoluciones que experimenta este concepto a lo largo de la trayectoria productiva de nuestro crítico, debemos señalar una idea que permanece inalterable: la consideración de la literatura como una ficción; la literatura, como la vida, pertenece a un mundo espiritual.

Sin olvidar, pues, tal consideración, la evolución que experimenta este concepto corre paralela, lógicamente, a sus distintas adhesiones teórico-críticas. Así pues, a causa de su acercamiento al social-realismo imperante durante los últimos años cincuenta y primeros sesenta, pronto identifica la literatura con la vida y la concibe "[...] como una misión social que se cumple en dos estadios encaminados a un mismo fin, siendo esos estadios -desde el punto de vista del escritor- una *revelación* y una *propuesta*, y el fin, la *liberación* de escritor y lector. *Revelación* que el autor hace de su mundo y *propuesta* de este mundo al lector para que éste lo

asuma como tarea propia a realizar. Y en la sucesiva labor que tiene lugar alrededor de la obra obtienen ambos una misma purificadora liberación" (1957a:77); la literatura es, ante todo, un hecho social y su porvenir depende, por tanto, del de la sociedad en que se encuentra inserta: debe obligarse a permanecer fiel a su época. Consecuencia de esta consideración social del fenómeno literario, es su concepción de que "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. Y 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" (1955a:24). Uno de los requisitos fundamentales de la buena literatura es la presentación del mundo como un complejo de contradicciones, que refleje objetivamente la realidad, para lo cual son necesarias dos libertades previas: libertad de lengua y libertad de expresión. En cuanto a aspectos técnicos se refiere, para nuestro crítico toda obra literaria consta de forma y de contenido, de tal manera que una forma distinta implica un contenido distinto, o, al menos, una visión distinta del mundo representado, y si la forma está en función del contenido y éste es falso, la obra se derrumba y queda en nada.

Sin embargo, y coincidiendo con su tercera etapa a la que hacíamos referencia, etapa ya de plena madurez en la que primaba las cuestiones formales o de inmanencia textual sobre las contenidistas, su concepción general de la literatura cambia radicalmente y lo que antes era identificación entre literatura y vida, ahora se convierte en identificación entre literatura y estética: en este sentido, al hablar, junto con Joaquim Molas, de su antología *Ocho siglos de poesía catalana (Antología bilingüe)* (1969a), afirma "en conjunto, nuestra antología de carácter literario, es decir, estético, [...]" (1969a:31). La literatura es, para Castellet, la expresión escrita del lenguaje y se basa en sí misma, antes que en el referente que es la realidad: admite, por tanto, el concepto de intertextualidad hasta el punto que llega a afirmar que "[...] cuando el discurso connotativo se refiere críticamente a un

texto anterior, no sólo no hay plagio (término despectivo de la vieja retórica), sino que se produce una bivalencia [...]" (1976a:91). La literatura sirve como herramienta de lucha contra el olvido: "Potser per això la literatura és important. Preserva de l'oblit el temp passat, el reviu, en deixa constància escrita, tradueix les mil formes personals de viure'l, l'utilitza -finalmente- per convertir-lo en una altra matèria de vida: l'art, el poema, la perpetuació de l'instant" (1975a:195).

Como hemos dicho, en esta última etapa de su producción otorga especial atención a los aspectos formales por encima de los contenidistas. En este sentido, y a propósito de unas declaraciones sobre Josep Pla, expone unas ideas importantes que desvelan el concepto que tiene de la literatura en general por esos años; la cita es algo extensa pero creemos que merece la pena reproducirla: "Al igual que en todo gran escritor, es importante lo que nos comunica pero todavía lo es más la manera en que nos lo comunica. En última instancia resulta que el descubrimiento, la revelación, la creación de un mundo nos son dados a partir del estilo: la escritura planiana es el mundo que el autor nos propone, el mundo que nos descubre y, en cierto modo, el mundo que nos ayuda a reencontrar. Por este universo circulan los hombres, las situaciones, las ideas, la historia; pero son el peso, la densidad y la multidimensionalidad del estilo planiano los que nos proporcionan por sí solos la complejidad y la ambigüedad de la vida o, cuando menos, se identifican de tal manera con ella que *es imposible separar lo que es literatura de lo que constituye la realidad*. Éste es el resultado positivo de la ambición de cualquier escritor; la definición misma de la creación literaria" (1978a:145).[328] Vemos, pues, cómo se ratifica en su consideración de la literatura como ficción. Ahora bien, a pesar de su concepción formalista del objeto en cuestión, afirma que intentar reducir la literatura a una sola tendencia formal o estilística es amputar una parte importante de sus posibilidades expresivas.

Finalmente, tras toda su trayectoria teórico-crítica, llega a la conclusión de que para él la literatura ha sido "[...] una búsqueda de cosmovisiones diferentes a la mía y que la puedan enriquecer. Yo creo que éste es el papel, es el gran papel de

---

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

la literatura" (1993:174).

Concepto de escritor: su concepción acerca del escritor viene dada, fundamentalmente, a través de las funciones que cree que éste debe realizar (es, por tanto, dogmática en gran medida), las cuales corren paralelas a sus consideraciones acerca de la literatura en general que acabamos de ver. En sus primeros años, cree que el escritor debe ser, ante todo, fiel a sí mismo y fiel a las íntimas exigencias de su obra, respondiendo siempre a la verdad de su situación histórica, y su función, que exige un largo aprendizaje, una dedicación total y un minucioso trabajo de perfección, ha de ser -siguiendo la propia tradición literaria e incorporándola a las exigencias técnicas del momento- la de revelar la vida del hombre en el mundo y proponer esta revelación al lector para que éste trabaje, recree, sobre ella. Esta consideración permanece, básicamente, latente en toda su obra, aunque sufre algunas matizaciones lógicas debidas a sus distintas adscripciones ideológicas y teóricas. El escritor no puede negarse a esa revelación de su mundo ya que incurriría en una grave irresponsabilidad: debe pensar en el posible lector que precisa de su revelación porque dentro de sus posibilidades no está la de revelar, sino la de asumir la revelación como tarea de la que tampoco puede inhibirse. Defiende para el escritor una función revulsiva en momentos de momificación de los ambientes literarios, ya que por su condición de miembro dinámico del proceso histórico y de revelador de la verdad, es un revolucionario que propone al lector el perfeccionamiento de su libertad personal. Según J.M. Castellet, "un escritor consciente -novelista, dramaturgo, ensayista[329]- debe conocer a fondo la tradición literaria de su lengua y estar al corriente de las técnicas literarias de su tiempo. Eso

---

[329]. En nota a pie, declara el crítico lo siguiente: "Se habrá fijado el lector que omitimos a los poetas de las consideraciones generales que estamos haciendo sobre la lieratura 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" (1955a:22).

cuando menos. Sin tradición[330] 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, tampoco al común de la humanidad" (1955a:22). Precisamente, para aportar algo, el escritor no debe olvidar que servir su vocación no sólo le impide inhibirse, sino que le obliga a tomar partido ante la realidad y a fundir la tradición cultural de su pueblo con el más amplio universalismo, para llevar a cabo su misión, que es la de procurar para sí y para el lector la total liberación espiritual.

A finales de los años cincuenta, en su época de mayor defensa de la tendencia social literaria, advierte que "[...] 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 la 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" (1957a:101-102). El escritor tiene que ser fiel a la patria, a la lengua y a la estética, y en cuanto a esta última, ha de limitarse únicamente a utilizar aquellas técnicas y efectos que comporte la obra en cuestión desde sus más íntimas exigencias formales y evitar, en consecuencia, las tentaciones de la experimentación, que sólo le conducirán a gratuidades expresivas.

A finales de la década de los años sesenta, atento a la realidad lingüística del país, muy decantada ya culturalmente, requiere para el escritor una mayor preocupación por los problemas de la lengua, ante los que debe reaccionar con un ejercicio de renovación, y señala que una de sus funciones debe ser subrayar la necesaria ruptura entre realidad y mito, entre la cruda realidad y la realidad embellecida por el mito.

En los años setenta, fija su atención, como vimos anteriormente, en los aspectos más puramente formales: "Al igual que en todo gran escritor, es importante

---

[330]. En otro lugar afirma que "vincularse a las tradiciones patrias es, en el escritor, signo de inteligencia y autenticidad" (1956d:209).

lo que nos comunica pero todavía lo es más la manera en que nos lo comunica. En última instancia resulta que el descubrimiento, la revelación, la creación de un mundo nos son dados a partir del estilo: [...]" (1978a:145). Señala que el buen escritor debe tener obsesión por la pureza y por la calidad del oficio, y asumir la tradición literaria de la humanidad extrayendo de ella el contenido simbólico y la significación mítica. Lo importante no es opinar, sino describir y hacerlo bien, con precisión, concreción y detallismo. Pero, además de los aspectos estilísticos, en todo escritor es imprescindible un soporte intelectual: no hay escritores natos, se llega a ser escritor cuando a unas determinadas condiciones se une, por encima de todo, la búsqueda de una técnica de escribir. Mide al buen escritor por su capacidad de creación de un mundo complejo y autónomo, más allá de su circunstancia geográfica, cultural e histórica. Ser escritor es emprender una larga lucha contra el tiempo: "Per deixar constància dels fets que assenyalen el pas de cada generació, de cada època; per sobreviure, d'una manera personal i collectiva, més enllà del temps natural, reclamant, al mateix temps, el lloc just en la història lluita tristamente ferotge, que demana un esforç esgotador, dia rera dia, al peu del paper, [...]" (1975a:116-117).

En sus declaraciones más actuales sobre el tema que nos ocupa, reconoce su interés final para encontrar la validez de los escritores, "[...] en el hecho de que tengan o no tengan, que se trasluzca o no se trasluzca en su obra, una cosmovisión, una visión del mundo" (1993:174).

Concepto de novela: Castellet es fundamentalmente crítico de la poesía, lo que explica el hecho de su escasa dedicación a la novela. Unicamente en su primera época -hasta finales de los años cincuenta- dedica su atención casi exclusivamente a este género. Para el crítico, el género novelístico se basa en la unidad, en la tensión interna, siendo el género que exige mayor experiencia de la vida y una mayor dificultad en el dominio del oficio, y en él lo más importante es el proceso interno o calidad humana de los personajes. Como parte de la literatura que es, considera la novela en estos años no como un simple acto creador del escritor, sino como una doble operación por la que el autor revela un mundo que el lector se

compromete a poblar activamente, poniendo de su parte todo lo que el autor omite u olvida: "La novela -como el teatro- no es campo propicio para la precocidad, y sin dejar constancia de ello no es honesto emprender una enumeración de escritores en cuyas primeras -primerísimas- obras parecen atentar, en un aspecto u otro, las mínimas condiciones requeridas para delatar la presencia del escritor exigente consigo mismo y capaz de 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" (1955a:87-88). La novela describe una realidad que no puede analizarse de otro modo: es una forma de expresión irremplazable, y su tema -como decía Todorov- es la historia de su propia creación. Estas son básicamente las únicas manifestaciones de J.M. Castellet acerca del concepto de novela en general; en los últimos años setenta, a pesar de su dedicación a la obra de Josep Pla, no ofrece ninguna consideración sobre este concepto, aunque haga algunas referencias a la que debe ser la función del novelista.

Concepto de novelista: lógicamente, igual que comentábamos acerca de su concepto de escritor en general, su concepción acerca del novelista viene dada, fundamentalmente, a través de las funciones que cree que éste debe realizar, las cuales corren paralelas a sus consideraciones acerca de la novela que acabamos de ver. Sus primeras declaraciones al respecto vienen de la mano del objetivismo y del *behaviorismo* y apuntan, por tanto, a que la única función del novelista debe ser la de narrar, es decir, relatar objetivamente los hechos externos o el pensamiento de sus personajes, como lo haría el objetivo de una cámara cinematográfica. Podrá cortar y entremezclar los hechos recogidos, pero nunca añadir otros de su propia cosecha o retocar los materiales que ofrece la realidad; el autor no hace acto de presencia en ella: "No se trata, empero - afirma Castellet-, de un *behaviourismo* llevado a punto de espada, sino de una objetividad no forzada, ya que tampoco es cuestión de engañarnos: el autor existe, sólo se le niega cualquier jerarquía" (1955a:68).

Una de las primeras condiciones que impone al novelista es la de no hacer autobiografía en sus obras: "Parece una contradicción, en quienes creemos que la

novela debe ser revelación de la propia vida y de la de nuestro entorno, el que afirmemos tan rotundamente que debe proscribirse la autobiografía de la novela, pero téngase en cuenta que hay un género literario específico para englobar a la primera, el del libro de memorias, fácilmente discernible de la segunda, siendo quizá el elemento que actúa como hecho diferencial entre ambas, el que comúnmente se conoce con el nombre de *imaginación creadora* -"conditio sine qua non"-, frente al cual una posible *imaginación reproductora* o simple memoria hábilmente manejada, es suficiente, si va acompañada de inteligencia y sensibilidad correcta, para informar el libro de memorias" (1953h:119-120). Para nuestro crítico, escribir una novela consiste en construir un edificio, fragmentarlo y volverlo a montar en el orden que exige la estructura interna de la novela, reduciendo el lenguaje a sus precisas proporciones. Para hacer frente a su misión, el novelista, con la ayuda que le presta la cultura, la tradición, debe hallar, inventar su propio camino.

A finales de los años cincuenta, sus planteamientos acerca del concepto y de la función del novelista están expuestos fundamentalmente en *La hora del lector* (1957a), y se basan en el estudio de técnicas y de las distintas voces que operan en una obra y en las diferentes consideraciones de los enfoques narrativos. Así, defiende las nuevas tendencias novelísticas que se estaban produciendo, en las que el autor abandona su posición absolutista frente a sus obras y personajes y tiende a una progresiva autoeliminación, contrariamente a lo ocurría en el siglo pasado con la literatura "analítica", en la que el punto de vista narrativo del autor provenía de su conciencia de ser superior que hacía lo que le daba la gana sin perder nunca el mando de su nave literaria. Para nuestro crítico, la técnica en la novela contemporánea trasluce la concepción del mundo del novelista y es el supuesto básico desde el que éste enfoca y estructura su narración.

Estos planteamientos siguen vigentes a lo largo de toda su trayectoria, como podemos apreciar en unas palabras de finales de la década de los años setenta: "el gran novelista trata [...] de presentar una historia que le permita revelar o descubrir una parcela del mundo o este mismo mundo como totalidad significativa. Evidentemente, la parte técnico-literaria viene dada siempre por la creación de un estilo, pero la propia estructura literaria de la historia novelada forma parte

indisoluble del proceso creador, en calidad de soporte, como una ayuda o un complemento" (1978a:136).

Concepto de teatro: el género dramático nunca ha sido estudiado con atención por J.M. Castellet, a excepción de alguna referencia ocasional: se ocupa del mismo básicamente en un artículo: (1954ad). Según él, la verdadera esencia del teatro es su carácter de espectáculo colectivo, comunitario: "La obra de teatro lo es, de 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" (1955a:86). El teatro no debe tener por fin la diversión o evasión, sino intentar incorporar al espectador unos materiales éticos, sociales, que a éste le escapan de su dominio.

Finalmente, dedicamos un último bloque a la exposición de sus distintas consideraciones y análisis teóricos sobre la poesía y los elementos propios del discurso poético, ya que éste ha sido el objeto específico fundamental de su atención durante más tiempo.

Lector o público: es éste un elemento vital para nuestro crítico ya que, para él, la obra literaria exige ser leída: "[...] l'obra literària no llegida encara no ha nascut, no existeix com a tal obra" (1965a:207), consideración que se extiende a lo largo y ancho de su producción.[331]

En sus primeras publicaciones, consciente ya de la creciente importancia del

---

[331]. En el campo poético, no se refiere, sin embargo, a la importancia del lector en tanto que elemento del proceso comunicativo, como era corriente entre algunos escritores del momento, ya que nunca entra teóricamente en la debatida cuestión de la época de postguerra sobre la poesía como comunicación o como conocimiento, sino que, al delegar su opinión al respecto en unas consideraciones que sobre el mismo realiza Carlos Barral en su artículo "Poesía no es comunicación" (1953), se supone que, en cualquier caso, se decanta por una consideración cognoscitiva de la literatura, concretamente de la poesía.

papel del lector en los años cincuenta, reclama para el mismo una tarea de recreación junto con el autor: "Y hoy la literatura ha revelado que la necesidad -perogrullesca- de que la obra tenga un autor, viene acompañada de la exigencia de un público que acepte esta obra como propia tarea a realizar. Todas sus teorías al respecto están reflejadas en *La hora del lector* (1957a). En la relación obra-lector se cumple el segundo estadio de la creación literaria. Y una consecuencia de esta relación es que cada obra tiene un público propio, público que, impuesto por ella misma, la recrea, no sólo individualmente sino también en grupo, socialmente" (1955a:76). El lector es cualitativamente idéntico al autor pues *recrea* la obra a la que accede de manera directa. El autor propone al lector unos materiales, los frutos de su trabajo imperfecto, para que los mejore, los perfeccione, aportando a ese trabajo toda su experiencia humana. Por tanto, el lector goza de una cierta autonomía que le permite vivir en la obra de arte literaria experiencias y emociones distintas a las que el autor sentía en el momento de la creación. La labor de creación por parte del lector es, por consiguiente, absoluta ya que, igual que el autor, debe pulir, retocar y ordenar la obra hasta agotar sus infinitas posibilidades: "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" (1957a:63). Así, quien quiera obtener el placer y los beneficios de la lectura de un buen libro, y todo el provecho intelectual que una buena obra pueda llegar a ofrecer, tiene que ganárselos trabajando en la elaboración de su lectura, igual que el autor ha trabajado en la elaboración de su obra. Refiriéndose concretamente al género novelesco, afirma que "[...], por las características esenciales de la novela, surge una nueva dimensión en ese quehacer de autor y lector alrededor de la obra. Se trata del carácter específicamente purificador del doble ejercicio de creación literario, 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 y mejora. Precisemos: 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" (1957a:51).

Actual **divorcio del escritor con el público**: donde mejor sintetiza Castellet el conflicto entre autor y lector es en *La hora del lector* (1957a), lugar en el que dedica un capítulo y medio a su planteamiento y a la búsqueda de soluciones para el mismo. Resume el estado de la cuestión de la siguiente manera: "*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 y sólo de un doble acto de humilde voluntad de entendimiento por parte de escritores y lectores puede esperarse una resolución positiva del problema*" (1957a:85). Se da cuenta, pues, de que en el momento presente se opera un divorcio entre el escritor inteligente y honesto que se preocupa por su profesión y el lector de buena voluntad al que no le basta su buena disposición para aceptar sin rebeldía unos libros que no entiende, divorcio que no pasa desapercibido a los escritores más conscientes. Entre las diversas razones que motivan dicho conflicto destaca dos: una, de orden psicológico general, se refiere a la inevitable pereza mental de los hombres frente a las novedades, a su dificultad de adaptación ante situaciones inéditas, es decir, en el caso de la literatura, a la resistencia de los lectores ante las nuevas técnicas; y otra, de tipo cultural histórico y referente al carácter intelectual del creador de nuestro tiempo, es el hecho de que mientras en el momento actual el escritor es escritor y crítico al mismo tiempo, el lector sigue siendo simplemente un lector, y nada más, por otro. Esta crisis sólo se puede intentar resolver "[...] desde la *práctica* de la literatura, eso es, desde el hecho mismo del escribir, para el escritor, y del leer, para el lector." (1957a:73). El primer paso que han de dar autor y lector para aproximarse es el de un doble acto de humildad: el autor ha de ser fiel a sí mismo y a las exigencias de su obra, ofreciendo al lector una obra completa, sin fisuras, apta para ser asumida en la segunda parte del proceso creador, en la lectura, interesándose por la función social que su obra pueda llegar a realizar una vez en

manos del lector; y éste, por su parte, debe hacer una lectura creadora, inventora, a pesar de la laboriosidad y dificultad que ello implica. La solución ideal del conflicto pasaría por una mejora económica tal que permitiera una notable elevación cultural del lector medio que le permitiera acceder con normalidad al proceso de creación que debe ser la lectura, solución que queda todavía lejos en el tiempo. Ahora bien, el hecho de que "la hora del lector" se haya convertido en tiempo de divorcio entre autor y público no quiere decir que los géneros literarios estén abocados a una decadencia o a una muerte, sino que, por el contrario y a pesar de esas limitaciones, la literatura es en ese momento, más que nunca, "entraña viva de sus creadores" -escritor y lector. Para allanar los obstáculos que separan a ambos creadores, propone un camino que consiste "[...] en abrir a la literatura, de par en par, las puertas de nuestra existencia de cada día, es decir, hacer que los temas que definitivamente adopten sean nuestros problemas, nuestras inquietudes, nuestras insatisfacciones y nuestros deseos, por cuanto somos hombres -escritores y lectores- a los que nada de los otros hombres es ya ajeno" (1957a:97). Estas son todas sus consideraciones sobre el tema en cuestión ya que en años posteriores no vuelve a manifestarse sobre él.

Concepto de poesía: La poesía siempre ha sido para él una misma cosa: "arte temporal", "palabra en el tiempo", como en alguna ocasión dijera Antonio Machado. Ahora bien, cuando comienzan a observarse diferencias notables es a la hora de justificar teóricamente determinadas prácticas teóricas concretas a las que se encuentra directamente vinculado. Sus primeras consideraciones acerca de la poesía muestran un cierto desprecio del crítico hacia la misma, en comparación con su consideración acerca de los demás géneros literarios, hasta tal punto que llega a afirmar, incluso, que admite precocidades que ni la novela, ni mucho menos el teatro, pueden permitirse. Son los primeros años de su producción dedicados a la novela, en los que ni siquiera otorga al poeta la misión reveladora del mundo que asignaba a los creadores de otros géneros. Ya en 1957 distingue dos tipos de poesía: "La poesía contemporánea ha puesto en evidencia conceptos análogos a los que ha venido formulando al tratar de la prosa narrativa. Y así encontramos que existe una

poesía de tipo *analítico*, correlativa a la literatura narrativa de ascendencia burguesa, y otra poesía de tipo *sintético* que se anuncia en Hölderlin y encuentra su justificación en Rilke y muchos de los mejores poetas actuales" (1957a:53). En los años de defensa de la tendencia realista en poesía, aboga por la primacía del contenido a la hora de realizar y valorar un poema: "[...], si "realisme" en poesia vol dir alguna cosa és, precisament, que el poema *ha de dir coses*, i en la mida del possible coses intel·ligibles e intel·ligents, de tal manera que es pugui fer sobre els poemes una crítica de contingut, com en un llibre d'assaig -i aquest és el pressupòsit primer per a l'existència d'un poema. Simultàniament, és clar, s'haurà de poder fer la crítica estilística, formal, comparatista, històrico-literària, etc." (1966:10). A pesar de eso, la forma nunca deja de estar presente en sus consideraciones, como podemos ver en unas declaraciones acerca de la producción de J.M. Valverde: "A Valverde no parece preocuparle demasiado el rigor formal y no vacila en el empleo constante de prosaísmos, ni en alargar los versos hasta límites difícilmente compatibles con la sobriedad estructural de la poesía" (1955a:94). Esta prioridad otorgada al contenido se va paliando con los años de forma paralela su cambio de concepción estética hasta llegar a ser considerada equitativamente con los elementos formales, abogando así por un planteamiento conjunto de los problemas fundamentales de la existencia del hombre y de la función creadora y autónoma de la propia poesía. Ya dentro de estos últimos planteamientos, considera la ambigüedad como una propiedad intrínseca e inalienable de la poesía, como un corolario obligado de la misma -según diría Jakobson.

Función del poeta: sus consideraciones acerca de la función que debe realizar el poeta se desarrollan, en buena lógica, de forma paralela a la evolución de su concepto de poesía que acabamos de ver. Hemos dicho que en los primeros años cincuenta, en sus primeras aproximaciones a la llamada literatura social, no creía en una misión reveladora del mundo para el poeta, concepción que matiza notablemente muy pronto, en 1960, cuando asigna al poeta la misión de ayudar al pueblo en su toma de conciencia personal e histórica: "[...] 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 aquel 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" (1960a:36). El poeta realista se siente llamado a un quehacer histórico al que no puede negarse, bajo riesgo de traicionar su responsabilidad social y el concepto mismo de poesía en vigor. Esa tarea de expresar de forma estremecedora las contradicciones de la vida y el desgarrado tejido íntimo de los hombres permanece latente en todas sus etapas productivas, sin olvidar nunca las reglas del juego, es decir, las exigencias formales de la obra, sin las cuales un escritor no merecería el nombre de poeta: "[...] sin la existencia del soporte de una vida cotidiana localizada en el espacio y el tiempo la epopeya no existiría; a lo más, sería representación mimética de contenidos de otras obras literarias. Y, todavía, sin la vivencia personal de esa experiencia cotidiana, por parte del poeta, su obra no tendría la dimensión de autenticidad, ante la cual se ve obligado a identificarse el lector, que entra, así, a ser un personaje más del retablo trágico" (1971a:204).

Concepto de generación: este concepto es uno de los más operativos a lo largo de la producción de J.M. Castellet ya que nunca deja de utilizarlo con frecuencia a excepción de los últimos años.[332] Sus ideas sobre él le vienen dadas por los estudios sistemáticos que, acerca del mismo, realizan Ortega y Gasset, primero, y Marías, posteriormente. Ya en los comienzos de su vida literaria anima a sus alumnos del Seminario Juan Boscán sobre literatura que dirige en el Instituto de Estudios Hispánicos a catalogar la literatura española por generaciones. En sus primeros artículos señala la presencia en el panorama literario español de una "generación de los jóvenes" que surge con características radicalmente opuestas, según ley generacional, a las de sus inmediatos antecesores -la "generación del 27- y que comprende -según él- a los escritores nacidos de 1922 a 1936, ambos

---

[332]. Aunque el concepto de "generación" lo aplica a la literatura independientemente de los distintos géneros, es en torno a la poesía donde adquiere su mejor exposición y desarrollo.

inclusive, y para la que pronto acuña una denominación de gran fortuna posterior, la de "generación del medio siglo". La labor crítica de Castellet durante los años cincuenta se caracteriza por una coherencia doctrinaria y un afán de trabazón grupal que se manifiesta en su ambicioso lanzamiento de antologías y que adopta el cariz de estrategia generacional. Anima a los lectores a rechazar toda actitud de reserva acerca del término "generación", ya que es un concepto familiar en la más genuina cultura española del momento. A mediados de los años sesenta, cuando el concepto de generación en tanto que factor dinámico de la historia deja de ser utilizado con seriedad, nuestro crítico señala que "[...], no cal desterrar el concepte, ja que, despullant-lo simplement del seu pretès caràcter de mètode d'investigació, ens és útil per a definir els límits més o menys exactes en què se sucedeixen, en el nostre cas, les promocions literàries i els canvis suprastructurals que apareixen en llurs diferents concepcions de l'art de la literatura. És un fet que 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). El término "generación" le sirve para definir los parámetros comunes de los poetas que antologa. No obstante, su concepto de "generación" evoluciona hacia posiciones más abiertas y, años más tarde, prefiere el rótulo más flexible e informal de *grupo* en el sentido de célula de amistad en la que toda tentación doctrinaria queda aparentemente difuminada. A principios de la década de los 90, el crítico declara al autor que el concepto de *generación* "funcionaba porque lo hacías funcionar", porque le iba muy bien a los intereses del grupo que pretendía promocionar, pero que en la actualidad tal concepto ha perdido toda su operatividad y ya no es válido para el estudio de las tendencias literarias.[333]

Presentamos ahora el pensamiento de J.M. Castellet sobre las dos tendencias literarias que más le han impactado y sobre las que más cantidad y durante más tiempo ha escrito, hasta el punto de convertirlas en la columna vertebral de sus trabajos más conocidos y debatidos, los que integran la que hemos considerado

---

[333]. Conversación grabada en Barcelona el día 11 de mayo de 1994.

como la segunda etapa o momento de su actividad teórico-crítica, de profunda preocupación social.

Simbolismo: todas sus consideraciones acerca de este movimiento las desarrolla en la primera mitad de la década de los años sesenta, de 1960 a 1965, ambos inclusive, y se refieren lógicamente al campo concreto de la poesía. Sus ideas sobre la poesía simbolista son constantemente repetidas y las podemos resumir en tres palabras: evasiva, irrealista y formal, concepción que permanece en todo momento inalterable. Para el crítico, la tradición simbolista, forjada en Francia a raíz de la derrota de la Comuna de París y cuya pretensión es la deshumanización, el irrealismo y el esteticismo, arranca formalmente de la concepción musical de la poesía y en ella, tanto el lenguaje como su significación rechazan su relación con la realidad objetiva: esta poesía, despojada de todo elemento ajeno a ella -filosófico, religioso, político, etc.-, "[...] 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" (1960a:60). Como "puro ejercicio formal" que es, está caracterizada por un profundo irrealismo al que siempre acompaña el irracionalismo consiguiente. Hasta tal punto está convencido de la relación simbolismo-irrealismo que en esta época nuestro crítico tiende a identificar "simbolismo" con *ficción* y "realismo" con *realidad*. El simbolismo intenta, por consiguiente, "[...], no describir la realidad, sino dejarse tentar por la sensación, transcribir el efecto (subjetivo) que la realidad o un aspecto de la realidad producen en el poeta" (1960a:41-42): es, por tanto, puro subjetivismo. Se trata de una poesía hecha de palabras, no de ideas, y de sensaciones, en la que hubiera ante todo, como dijo Verlain, "de la musique avant toute chose". El objetivo del poeta de esta tendencia es un pensamiento estrictamente poético, que nace de unas formas poéticas y sólo en ellas adquiere su plenitud de sentido. Para ello, utiliza un lenguaje caracterizado por la oscuridad, de tanto atractivo para el lector culto.

Reconoce en los últimos coletazos del movimiento simbolista, el postsimbolismo, las mismas características que tenía desde sus comienzos: "[...]: des

del predomini de la forma al sentit musical del vers; des de l'exaltació del ritme a la concepció de la funció màgica del poeta" (1963a:183-184).

Por otra parte, tacha rotundamente de dogmática a esta tendencia: "El que és més curiós és que fins i tot avui els poetes que continuen aferrats als cànons de la tradició simbolista acusen els poetes d'actitud realista de dogmatisme, perquè intenten d'establir els principis d'una nova poesia, d'una poesia *nostra*, diferent, és clar, de la del segle anterior. Com si ni hi hagués un dogmatisme més radical que el de forçar la permanència de les velles formes, dels vells estils, és a dir, forçar la permanència de les estructures socials damunt les quals recolzaven!" (1965a:167).

En definitiva, para Castellet, la escuela poética simbolista, por más que justificara teóricamente una "nueva poesía", no fue sino la expresión de una incapacidad para encontar un público a quien dirigirse.

Realismo: sus ideas acerca del realismo literario o tendencia realista en literatura fueron expuestas igualmente durande la década de los sesenta en cuyos años no sufrieron variación alguna, sino matizaciones debidas a las distintas adscripciones ideológicas y estéticas a las que estuvo sometido, tales como el llamado "realismo socialista" o "realismo sintético", este último expuesto algunos años años más tarde, y están concretadas, fundamentalmente, en la poesía. Su adhesión a la llamada tendencia realista está plenamente justificada por la realidad política de un país culturalmente limitado por una censura que reduce considerablemente el abanico temático de los intelectuales y, según nuestro crítico, "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" (1955a:24). Por otro lado, su acercamiento a la ideología marxista, como actitud política personal para luchar contra la realidad nacional del momento, también le influye en la elección de esta tendencia literaria ya que el marxismo sitúa en el mismo corazón de su estética la preocupación de reflejar la realidad objetiva.

Desde muy pronto, alrededor de 1952, Castellet es consciente de la necesidad de un cierto realismo -introducido, según él, en España por Antonio Machado- que,

junto con la condición de tradición y de propuesta al lector, exige una técnica literaria al día. Esta tendencia realista que empieza a despuntar en los años cincuenta es ante todo, para el crítico, una actitud frente a las cosas y una forma de conciencia histórica que vuelve sus ojos hacia el objetivismo realista. En poesía, esta tendencia atiende tanto a los valores temáticos como a los formales, aunque con predominio de los primeros; resume bien esta cuestión haciendo suyas las siguientes palabras de Brecht: "En l'obra de Shelley es pot comprovar que l'estil realista no significa renúncia a la fantasia ni a una autèntica creació artística. D'altra banda, ningú no impedeix a escriptors realistes com Cervantes i Swift de veure cavallers que lluiten contra molins de vent, i cavalls que funden Estats. No és la idea de l'estretesa, sinó la de l'amplitud la que convé al realisme. La realitat mateixa és ampla, diversa, plena de contradiccions". Ahora bien, el intento realista es incompleto si se prescinde de la dimensión histórica, del encuedre social, histórico del hombre, sin los cuales la poesía de la experiencia temporal queda limitada a la poesía de una suma de parciales experiencias individuales. Asimismo es incompleta si la concepción del tiempo sigue siendo abstracta, como ocurría en la tradición simbolista; el realismo poético exige una concepción del tiempo histórico, concreto. La tendencia realista exige, igualmente, una revalorización del realismo, es decir, de la razón y del lenguaje, de la historia y de la colectividad, así como la posibilidad de que la experiencia que da tema al poema sea de otra naturaleza a la experiencia poética misma, y su propósito consiste en reconquistar un público que se había perdido para la literatura durante el predominio de la tendencia simbolista. Contrariamente a lo que algunos pretenden, la poesía realista no es una poesía de partido: "Per això, els poetes que van aprendre a l'escola de la guerra el valor del mot *realisme* mai no van demostrar tant la seva preocupació per la veritat com pel que és *real*."

El valor de un escritor reside en su capacidad de retratar, de describir, de objetivar la realidad, reflejando sus más pequeños detalles y sus contradicciones, de tal forma que, más allá de la interpretación del autor, la realidad surja de sus calificaciones. Formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica *narrativa*, la poesía debe estar despojada de metáforas (aunque rica en

imágenes) y debe estar escrita con palabras sencillas y precisas y con versos secos y de sintaxis lógica.

En cuanto a su concepción sobre el concepto de "realismo socialista" al que antes hacíamos referencia, podemos resumir la posición de nuestro crítico en unas palabras suyas: "El concepto de "realismo socialista" de Lukács entronca directamente con el realismo clásico a través de las categorías de totalidad y tipicidad y, por eso mismo, descalifica buena parte de la literatura soviética producida bajo la bandera de un "realismo socialista" de corto vuelo, que no participa del impulso arrebatador de la "gran épica" de los clásicos" (1976a:80). El poder tipificador al que se refiere y que, junto con la categoría de totalidad, son dos de las principales características de la estética realista que propugna el crítico barcelonés, consiste en la capacidad de transformar, a través de la lengua, la anécdota personal en historia colectiva.

Años más tarde, a mediados de la década de los setenta, expone sus consideraciones acerca de la idea de "realismo sintético", que, según él, no consiste más que en una aportación específica del oficio de escribir, a saber, la de proyectar sobre el realismo la gracia personal del escritor, y en un constante "[...] esfuerzo de síntesis de la realidad, de reducción del mundo exterior -a través del color, esto es, a través del adjetivo- sobre la tela o sobre el papel" (1978a:110); por tanto, nada más contrario al mismo que la actividad de análisis y de dirección.

Sobre las concepciones del lenguaje poético: En un primer momento, coincidente con la etapa social o realista de nuestro crítico en la que predomina su atención por los valores temáticos más que por los estéticos, atribuye a la poesía, en consecuencia, unos objetivos más que estéticos, por lo que justifica teóricamente una poesía sustancialmente humana, escrita en un lenguaje prosaísta que viene a ser como una retórica antirretórica, cuyo objetivo es acercar la poesía a todas las capas sociales del país. Debido a su consideración de lo que tradicionalmente se ha conocido por "retórico" como sinónimo de hueco, vacío, se suma a la posición de aquellos escritores del momento que defienden una nueva idea de retórica, alejada del puro virtuosismo formal. Estos planteamientos constituyen la base de sus

reflexiones sobre el lenguaje de la poesía social, procurando así más la búsqueda de un público que el cuidado de las formas por sí mismas.

En un segundo momento, correspondiente a la que hemos considerado como tercera etapa de su producción teórico-crítica y que hemos dado en llamar de modernidad y pragmatismo críticos, y centrado, fundamentalmente, en el estudio de la poesía de Salvador Espriu, concibe el lenguaje en su función semántica, por la función concreta que el escritor le asigna para la consecución de un objetivo comunicativo específico; el lenguaje poético toma la vertiente analógica del lenguaje, lo que convierte a la palabra en representación de una serie de alusiones. Son los años de acercamiento a las tendencias críticas del estructuralismo, preocupadas por los elementos y datos significativos, por las estructuras básicas de la poesía. Así, se detiene en la consideración de distintos elementos que ayudan al estudio crítico de una obra: imágenes, símbolos, mitos, indicios y, fundamentalmente, en el concepto de signo, por el que entiende "[...] aquells senyals (indicacions de l'autor en forma de notes, citacions, títols, dates, etc.), aliens potser al cos estricte de l'obra literària, sense una significació autònoma especial, però que, disseminats en ella voluntàriament i intel·ligentment per l'autor, indiquen una intenció significativa determinada que deixa en mans del lector la possibilitat d'interpretació i, en definitiva, d'integració dins l'obra. Es tracta de rastres que poden conduir a la comprensió del sentit dels llibres, però que també, de vegades, poden indicar la voluntat de l'autor de multiplicar els sentits, de deixar l'obra oberta o qui sap si de forçar-ne a l'ambigüitat" (1968d:34). A través de esta vuelta a la elementalidad lingüística es posible acceder al centro mismo de las cosas, de los mensajes que ofrece el autor al lector. Esta consideración del lenguaje permite la aparición de campos de referencias que no corresponden a la realidad cotidiana. El lenguaje poético es lenguaje sin más, en toda su autenticidad.

Tipología de la poesía y tipología de los poetas: en los distintos análisis que realiza el crítico barcelonés durante la que hemos llamado su segunda etapa productiva, la del realismo crítico, fundamentalmente, expone la existencia de dos tipos de poetas y de poesía diferentes en sus objetivos y concepciones, según la

adhesión de los mismos a las dos tendencias poéticas que marcan su eje crítico: la simbolista y la realista. Así, distingue entre los poetas que priman la subjetividad y el esteticismo, por un lado, y los que, a través de una conciencia histórica, de una concepción del tiempo concreta, tienen como objetivo la plasmación de la realidad objetiva, por otro: poetas perfeccionistas *vs* poetas temporalistas, podríamos decir. En el primer caso se persigue la belleza formal; en el segundo, la expresión de un contenido real, temporal. Ni que decir tiene que esta caracterización de los distintos tipos de poesía y de poetas está marcada por la específica situación poética española del momento -años cincuenta y sesenta.

CONCLUSIONES

El estudio realizado nos ratifica en la afirmación ya efectuada acerca de que las concepciones que han venido caracterizando el pensamiento literario de J.M. Castellet hacen de este teórico y crítico una magnífica concreción de los distintos planteamientos que se han venido desarrollando al respecto en nuestro país en las últimas décadas.

Sus primeros acercamientos a la literatura resultaron fruto de una aproximación juvenil en buena lógica, lo que se manifestó, fundamentalmente, en la preocupación por la situación de una cultura cada vez más alejada de los presupuestos teóricos que se venían desarrollando en los países vecinos y al otro lado del Atlántico. En este sentido, sus primeras declaraciones acerca de la situación artística -literaria, principalmente- del país están cargadas de esa punzante sinceridad y valentía críticas que siempre han caracterizado a los jóvenes espíritus inconformistas; la denuncia de la mediocridad y del malestar social y el elogio del trabajo justo y honrado marcan las primeras actitudes culturales de un inquieto universitario que, desde una edad precoz, ya era consciente de la existencia de dos ámbitos socio-político-culturales distintos: el español y el catalán.

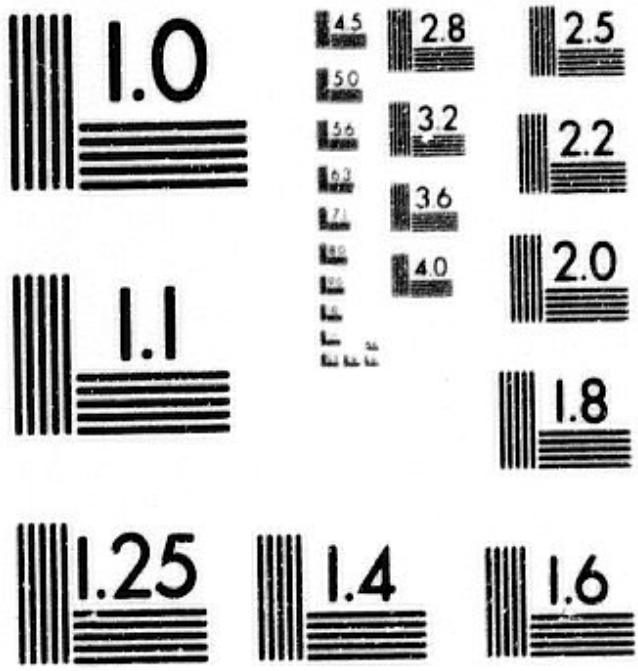
Aunque su proyección catalana no empieza a ser definitoria en su pensamiento hasta bastantes años después, ya empiezan a aflorar las bases de la que será una actividad dedicada a la defensa y realce de una realidad cultural y lingüística más deprimida aún que otras del país: la catalana.

Fruto de esa insatisfacción que reinaba en el país desde que, acabada la guerra, se implantase un régimen político de excepción, es su adhesión a una de las grandes corrientes filosóficas que por entonces estaban en boga en el continente: el existencialismo, que se refleja en el tono angustioso e inquieto, comprometido y desesperanzado que impregna sus páginas.

La ansiedad de modernidad cultural le conduce ya desde sus primeras colaboraciones en las revistas universitarias de finales de los años cuarenta y primeros cincuenta a una defensa del compromiso, a la denuncia de los anacronismos técnicos de la novela española de postguerra, al culto por las conquistas técnicas de la última novelística europea, a una profunda valoración de

la crítica y al encuadre sociológico, en fin, del fenómeno novelístico. Su brillante crítica anticonformista y antiacadémica comienza a tomar posiciones y a influir en la juventud universitaria, actitud crítica que, en coherencia con su consideración de la finalidad orientativa de la crítica tanto para el lector como para el autor, se podría tachar de valorativa, programática y preceptiva, tanto en cuanto suele dictar las normas que debe seguir un novelista para la obtención de calidad profesional o proponer unos modelos foráneos para la átona literatura española. Aquí radica su consideración maniquea de que la forma más reciente de literatura excluye la viabilidad de todas las demás, idea crítica seductora que arrastra durante bastantes años.

La importancia concedida a la magnitud, al peso de la tradición, se materializa en una herencia común unificadora de grupos generacionales tales como 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 una palabra, su autenticidad histórica, hasta que, años después, su creencia en la viabilidad del concepto generacional como método de sistematización histórica se diluye y se reemplaza por un uso meramente funcional y académico con el objeto de explicar con mayor facilidad la evolución de las grandes actitudes literarias. No obstante, la utilización sistemática del concepto de *generación literaria*, que podríamos calificar como "progresista", 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 su producción. En su autoconsideración como "hijo de la época" radica la unidad de su labor profesional y la base de su consideración sistemática de la historia, que hunde sus raíces en la teoría generacional orteguiana, cuyo pensamiento le sirve, en el terreno de la reflexión literaria, para definir un doble tipo de intervención del lector en la obra y defender, por consiguiente, su consideración del papel creador del lector, 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



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

la crítica y al encuadre sociológico, en fin, del fenómeno novelístico. Su brillante crítica anticonformista y antiacadémica comienza a tomar posiciones y a influir en la juventud universitaria, actitud crítica que, en coherencia con su consideración de la finalidad orientativa de la crítica tanto para el lector como para el autor, se podría tachar de valorativa, programática y preceptiva, tanto en cuanto suele dictar las normas que debe seguir un novelista para la obtención de calidad profesional o proponer unos modelos foráneos para la átona literatura española. Aquí radica su consideración maniquea de que la forma más reciente de literatura excluye la viabilidad de todas las demás, idea crítica seductora que arrastra durante bastantes años.

La importancia concedida a la magnitud, al peso de la tradición, se materializa en una herencia común unificadora de grupos generacionales tales como 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 una palabra, su autenticidad histórica, hasta que, años después, su creencia en la viabilidad del concepto generacional como método de sistematización histórica se diluye y se reemplaza por un uso meramente funcional y académico con el objeto de explicar con mayor facilidad la evolución de las grandes actitudes literarias. No obstante, la utilización sistemática del concepto de *generación literaria*, que podríamos calificar como "progresista", 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 su producción. En su autoconsideración como "hijo de la época" radica la unidad de su labor profesional y la base de su consideración sistemática de la historia, que hunde sus raíces en la teoría generacional orteguiana, cuyo pensamiento le sirve, en el terreno de la reflexión literaria, para definir un doble tipo de intervención del lector en la obra y defender, por consiguiente, su consideración del papel creador del lector, 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 encontrar, en suma, lo que podríamos considerar como el lema de su vida: vivir con "autenticidad" su tiempo.

El existencialismo, de la mano de Heidegger y Sartre fundamentalmente, le suministra una forma de percepción abierta a la realidad, el objetivismo, y una concepción compleja del compromiso. Así, las primeras concepciones estético-literarias de nuestro escritor vienen de la mano del objetivismo o behaviorismo, cuya técnica narrativa consiste en narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica, con lo cual, al estar ya contenida en la descripción la psicología de los personajes, se ofrece al lector la posibilidad de crear la psicología y reacciones de los mismos sin que el autor tenga que ir precisándolos. El autor recupera, por tanto, su dignidad humana y se sitúa en el mismo plano que el lector. La primacía concedida a la novela norteamericana (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), a través de las reformulaciones de Sartre, Magny y Robbe-Grillet, fundamentalmente, lo dota de una visión racionalista y antipsicologista del hecho artístico. En definitiva, es del existencialismo sartreano y de su diferenciación entre literatura de ideología burguesa (o analítica, o psicológica) y literatura de ideología de izquierdas, de donde arrancan sus manifestaciones acerca de la técnica objetiva como método perceptivo abierto a la realidad.

Parte de todo este proceso, que concluye en la situación de autor y lector en el mismo plano, para argumentar uno de los planteamientos teóricos más importantes de su producción: la idea de que no hay obra de arte realmente acabada sin que exista antes la recepción de la misma por el lector. Se suma, así, a una de las teorías estéticas más novedosas de la época: la que considera la lectura como una segunda parte, tan importante como la primera, del acto creador. Es lo que él llama *la hora del lector*, o sea, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una tarea común: la de la búsqueda de su propia libertad. Porque eso es lo que significa en realidad la literatura para él: *revelación* y *propuesta* por parte del escritor para la obtención de una *liberación* propia y del lector.

Aunque, a tenor de la consideración de todos sus antecedentes (Ortega, Sartre, Ingarden, Magny, Robbe-Grillet) no podemos hablar de originalidad para referirnos a estas ideas, no por ello se debe desmerecer su sistematización teórica e intento de difusión; suyo es el mérito de haberle hincado el diente a tan correosa mercancía. A pesar de todo, la modernidad de sus teorías es evidente, aproximándose, así, de manera incipiente, a las diversas corrientes teóricas que por esos años reivindican ya el papel de coautor para el lector (estética de la recepción, hermenéutica, pragmática, semiótica, etc.), e inscribiéndose en una amplia discusión al respecto que se estaba planteando no sólo en el ámbito europeo, sino también en nuestro país. Modernidad, en tanto que sus postulados acerca de la desaparición del autor se podrían incluir en el marco de la moderna discusión teórico-crítica que se desarrolló a partir de los años sesenta sobre la crisis de la literariedad motivada por la insuficiencia explicativa de los modelos formalistas y estructuralistas. En ese sentido, cabe resaltar que el papel asignado al lector guarda estrecha relación con el postulado años después por las distintas dimensiones histórica, hermenéutica y semiótica en que recientemente se ha contemplado el fenómeno de la recepción, representadas en la actualidad por Jauss, Iser y Eco, respectivamente. Curiosa convivencia, pues, de dos concepciones literarias totalmente diferenciadas en su pensamiento: una clásica, la catártica, y otra moderna, representada por la estética de la recepción.

La elaboración de su eje teórico en torno al papel del lector le sumerge en una de las polémicas más acaloradas de postguerra sobre la concepción de la poesía, cuestión que zanja, sin proponer alternativas, reafirmando las consideraciones de Barral y Gil de Biedma, según las cuales 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, dicho mensaje acabaría "deformado" por la significación que adquiriría en cada lector, por lo que no existiría comunicación plena o eficaz.

Esta concepción teórica de la recepción entronca con su consideración de la radical historicidad de la obra literaria y con la función social de la misma ya que la recepción de la obra se origina siempre en un contexto determinado por autor y

lector, por lo que 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 aseveración 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 el crítico defiende apasionadamente.

La identificación entre objetivismo y realismo adquiere plena configuración en su obra, por lo que la influencia existencialista se integra progresivamente en el *realismo histórico* sin que se produzca una escisión, sino una evolución. Las implicaciones objetivistas en la corriente realista son decisivas en la eclosión de toda una corriente novelística que pretendía ampliar en campo de lo decible mediante una impasibilidad aparente. No obstante, las técnicas objetivas de narración frente al subjetivismo del autor-dios, no se llevaron a cabo en la época de plena fiebre objetivista-realista, tal y como se proponía teóricamnente, sino que en aras del objetivismo se estaba elaborando un subjetivismo que abocaba inevitablemente en la demagogia.

De acuerdo con lo que hemos venido observando, debemos resaltar la importancia que otorga en sus primeros años de producción teórico-crítica a la narrativa y a sus técnicas, dejando de lado por completo la que pronto va a ser el principal objeto de su atención: la poesía, lo que responde, además de a un emparentamiento con las distintas actitudes europeas y norteamericanas que fijaban sus intereses literarios en el desarrollo de nuevas formas de hacer novela, a su consideración -sartreana- de que la misión del poeta no es la de "revelar" el mundo, como la del resto de escritores.

Como podemos observar, desde sus primeras obras, la crítica de J.M. Castellet ha tendido a confundir sus límites con la sociología de la literatura, haciendo hincapié en un tipo de crítica más atenta a cuestiones socioliterarias y sociotextuales que a problemas de inmanencia textual. Su prematuro hacer crítico adolece, en cierto sentido, de la inexperiencia propia de los jóvenes, puesta de manifiesto, en bastantes ocasiones, por una falta de moderación en su tono crítico. No obstante, no quisiéramos dejar pasar la que nos parece la principal virtud de su primera etapa: su tan valiente como joven sinceridad crítica en torno a ciertos

aspectos de la literatura y de la situación del escritor español y catalán del momento, máxime durante los años más difíciles de la postguerra civil.

Esa consideración de la literatura como "revelación" y "propuesta" de la que hablábamos, es la que le conduce -en los últimos años de la década de los cincuenta y primeros años de la de los sesenta- a la defensa de una literatura comprometida con las capas populares de la sociedad y con la libertad del ser humano, en contraposición a la literatura de esos y otros momentos anteriores que ilustraba y compartía los hábitos de vida burgueses. Nuestro crítico elige como norma de vida y profesional un inconformismo que va impregnando de principio a fin todas sus publicaciones, materializado, como decimos, en la defensa de la llamada *literatura realista*.

Su idea crítica obsesiva -en la que podemos considerar como la segunda etapa de su producción o etapa del *realismo histórico*- consiste en eliminar todos los restos simbolistas que puedan quedar en la poesía -género en el que a partir de ahora centra su atención- para propiciar una escritura de corte realista más acorde con las necesidades sociales y culturales que se imponen, ya que considera la estética simbolista como la ilustración del entorno burgués que la sociedad intentaba desterrar en los años de postguerra.

Partiendo, pues, de esa reducción en exceso simple e, incluso, simplista, la oposición realismo/simbolismo, en esta segunda etapa, dedica casi todos sus trabajos a la defensa incondicional de lo que llama *realismo histórico* en literatura, término acuñado por él, en cuya conformación están omnipresentes las consignas del materialismo histórico y de su defensa de la radical historicidad de la obra literaria, y que en líneas generales no es sino su denominación particular del *realismo crítico* teorizado por Lukács, complejidad denominativa que va complicando a través del ambiguo empleo de la más variada terminología, en base a lo que nos permitimos sostener que el uso de diversos términos para la alusión a un mismo fenómeno (la poesía cuya misión principal es dar testimonio del tiempo en que fue escrita), demuestra que, en líneas generales, carecen de precisión o que los toma como sinónimos. Defensa -decimos- para la que emplea una metodología consistente en afirmar las características de la tendencia realista por negación

absoluta de las de la simbolista, y lo que es más importante, identificando *realismo* con realidad y *simbolismo* con ficción, determinismo éste que conduce a generalizaciones difíciles de comprobar. Son años de fervorosas lecturas de los teóricos marxistas (de Lukács, fundamentalmente, aunque también de Goldmann y della Volpe,) que le llevan a analizar la producción literaria con la metodología del marxismo y a la introducción del método histórico en su producción, aunque más bien deberíamos considerar su actitud como historicista ya que lo que está historiando es, en realidad, el momento presente y, por tanto, supedita la crítica a los valores de un determinado período histórico. Además, cabe resaltar la ambigüedad con que trata el concepto de historia al utilizarlo para justificar y revestir las más variadas especies.

Todas sus obras de esta época -polémicas en su mayoría- siguen el mismo desarrollo: exposición de la tendencia simbolista, cambio de actitud poética y, finalmente, toma de conciencia histórica y actitud realista, esto es, desarrollan la idea crítica o eje teórico castelletiano en poesía al que hacemos referencia. Sin embargo, a pesar del encorsetado teórico provocado por un enfoque histórico-realista demasiado rígido, de la simplicidad de su maniqueísmo interpretativo y del carácter dogmático de sus palabras que lo afirma como rostro de la crítica normativa que, en lugar de aceptar lo que la obra es, postula cómo debe ser, sus obras contienen valores indiscutibles. En ese sentido, podemos afirmar que *Veinte años de poesía española (1935-1959)* fue todo un éxito, ya no sólo porque hubiera logrado con creces los propósitos que inicialmente se propuso (promoción de su grupo generacional -a costa de la exclusión de importantes poetas reconocidos dentro y fuera de nuestras fronteras- y de los postulados del *realismo histórico*), sino porque a corto plazo representó un soplo de aire fresco en el adormecido panorama cultural de postguerra y sacó a luz pública obras importantísimas casi desconocidas por completo, y, a más largo plazo, porque constituye un magnífico testimonio de las relaciones amistosas y generacionales de sus promotores y un valioso instrumento para calibrar su estrategia político-literaria.

El cambio operado en esta segunda etapa en cuanto a evolución crítica y cambio de género, viene acompañado por un cada vez más creciente interés por la

literatura en lengua catalana, manifestado excepcionalmente en su antología *Poesia catalana del segle XX*, en la que, a pesar de la aplicación del método histórico, se observan notables diferencias de matiz, 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 debida, sin duda, a la mano inteligente de Joaquim Molas, al que también debe, incluso, la observancia de una gran diversidad conceptual en cuanto a las actutudes simbolistas y realistas mismas se refiere, soslayada hasta ahora, en gran medida, por el maniqueísmo propio de anteriores trabajos.

Lejos ya de aquellas posiciones contra la esencialidad comunicativa de la poesía, aboga por una poesía cuyo lenguaje reivindique la función comunicativa de un significado inmediato, función primera y principal de la palabra, convirtiendo, así, el lenguaje en el principal baluarte de la poesía de actitud realista. Comunicación, pues, junto a conocimiento, como los dos pilares "teóricos" sobre los que reposa el complejo tinglado del *realismo histórico* con el que pretende sanear la práctica poética de los dos contextos culturales e históricos en los que trabaja: el español y el catalán, *realismo* que identifica con *humanismo* en base a la vinculación de las categorías de *totalidad* y *tipicidad* (hitos fundamentales e imprescindibles de toda obra de arte y objetivos de la poesía realista) con el intento de definición de la humanidad en un momento dado; Realismo, con mayúscula, o "realisme clàssic", como lo llamara el crítico, al que se han adscrito los grandes escritores de la historia. Realismo, en fin, no indiferente a cuestiones formales, sino con una concepción muy particular de las mismas: como medio de consecución de una eficaz transmisión del lenguaje poético, político, en gran medida. En ese sentido, si partimos de una concepción de la retórica como arte de las buenas formas para conseguir una mayor eficacia comunicativa (por ser la más extendida y aceptada durante los años de predominio de esta tendencia literaria y por ser ésa -como hemos visto- la finalidad primera de la misma) podemos afirmar que la teoría poética del *realismo histórico* no sólo no es ajena a cualquier conexión entre poesía y retórica, sino que, muy al contrario, defiende una estrecha relación entre ambas.

La definición castelletiana del lenguaje poético oportuno para la consecución de sus objetivos poéticos: de estilo coloquialista, de gran sencillez y lo más parecido posible al estilo lineal de la prosa (coincidente, por tanto, en líneas generales, con el lenguaje propio de los primeros poetas sociales. Se equivoca, no obstante, en el guía elegido, Antonio Machado, ya que, según el concepto moderno de coloquialismo poético su dicción es mínimamente coloquial, por lo que, al soslayar sus irrenunciables elementos simbolistas, realiza una reivindicación claramente partidista del poeta sevillano.

En los años sesenta, la ideología estética del realismo entra en crisis en todas sus manifestaciones y de una manera especialmente intensa en la poesía. El realismo social literario tenía una proyección política de la que muchos intelectuales se cansaron por su escasa incidencia real en la situación del país y, además, el reiterado empleo de códigos lingüísticos de fácil descodificación pronto provocó el agotamiento de sus posibilidades expresivas; pero el verdadero telón de fondo resultó ser que, en verdad, un movimiento literario no podía sustentarse únicamente con una meta de denuncia social. Por tanto, ante la inviabilidad de dicha ideología estética y crítica, J.M. Castellet, animado por la consideración de Mary McCarthy de la actitud realista como un *déjà vu*, experimenta un giro copernicano en sus posturas, marcado, como siempre, por las nuevas circunstancias históricas, socio-políticas y culturales (de mayor aperturismo ahora), y emprende la búsqueda de otra que le sirva para abarcar en su totalidad la obra de arte. Sus escritos empiezan a traducir una defensa de la destrucción del pasado inoperante y una firme voluntad de renovación ideológica.

Es en una serie de lecturas que realiza, fundamentalmente, a lo largo de la segunda mitad de la década de los sesenta, donde halla la solución al problema: sólo por medio del uso alternativo -según lo requiera la particularidad de cada obra- de distintos enfoques o modos de aproximación se puede abarcar con éxito la complejidad de una obra artística. Los utensilios que el crítico necesita para su trabajo no deben proceder de un solo campo de reflexión, sino de todos aquellos que demuestren poseer operatividad en ese momento. Es la que podemos considerar como la tercera etapa de la producción del crítico barcelonés, o etapa de

sincretismo. Es el momento en el que rompe con algunas de las teorías críticas que había venido desarrollando desde sus comienzos en el estudio de la literatura; ruptura incompleta, en gran medida, ya que aunque la nueva actitud adoptada por el crítico censura, desde una cierta perspectiva temporal que ayuda a matizar las posiciones, los errores cometidos, pretende, por otra parte, recuperar todo lo que se produjo de positivo. Dos actitudes paralelas definen, pues, la labor profesional del crítico durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta: autocrítica del *realismo histórico* (en tanto que no habían analizado a fondo los problemas estéticos de la literatura que producían ni los problemas de la sociedad, consiguiendo más bien una serie de obras más cercanas a un realismo socialista de tipo vulgar, que a una auténtica literatura de creación) y respuesta a dicha actitud que le conduce a una nueva concepción de la literatura y de la crítica. El estructuralismo genético goldmanniano le sirve como nexo para conectar el sociologismo de los sesenta con el estructuralismo de los setenta.

Los años de proliferación del *realismo histórico* y del sociologismo crítico están íntimamente ligados a la ideología marxista y a la intencionalidad política. Aunque nunca abandona su adscripción ideológica al marxismo, en torno a 1968 realiza una serie de viajes al extranjero que le hace matizar sus posturas y abandonar el activismo político en favor de otro tipo de acciones y de una nueva concepción del compromiso (son los tiempos de la *gauche divine*), lo que no quiere decir -como afirmamos- que abandone sus ideas marxistas, sino que busca nuevas interpretaciones de las mismas, que halla en los postulados un poco heterodoxos de Herbert Marcuse, en quien encuentra un espejo de la contradictoria situación ideológica en la que él mismo está sumido: crítica de la sociedad capitalista, propia de su izquierdismo, y rechazo del marxismo stalinista. Apertura ideológica y apertura crítica se desarrollan paralelas, pues, en el pensamiento de un intelectual que se va acercando, a pasos agigantados, a su propuesta teórica final.

Tras el hallazgo y configuración, desprovisto ahora de dogmatismo, de una nueva generación que prolifera en base a una nueva sensibilidad (el gusto o sentimiento *camp*, que define en palabras de Susan Sontag), acorde con un cambio de gusto literario que corre paralelo a la evolución de la *moda* en las lecturas, a la

resurrección de autores olvidados y al afán de novedad, primicia crítica suya que responde una vez más a su sobresaliente facilidad para "adivinar" en cada momento las nuevas tendencias estéticas que se van a imponer, elabora, con la inestimable ayuda de Gimferrer, una antología (*Nueve novísimos poetas españoles*) que marca una época y acuña una denominación estética que domina la década de los setenta. La definición de esta nueva generación, que, en contra de la anterior, se manifiesta con un empleo distinto del lenguaje y de sus posibilidades, proclama el valor absoluto de la poesía por sí misma y tiende a alcanzar no el sentido de las palabras, sino el sentido mismo de las cosas a través de una pluralidad de elementos culturales y literarios que desmiente la vuelta de espaldas a la tradición esgrimida por el antólogo, supone para él un sentimiento de purificación ante la poesía realista que con tanto entusiasmo impulsó y acelera su deseo de incorporación a las nuevas corrientes teóricas del continente.

Se suma ahora a una serie de voces que reclaman para la literatura un análisis basado en las propias estructuras, sin salirse del único sistema al cual era válido referirse: el de la literatura misma, si no se quiere que el trabajo crítico reproduzca ciertos esquemas previos. En este sentido, una sencilla interpretación de las propuestas estructuralistas de Roland Barthes, consistente en la descomposición de las obras en elementos y datos estructurales (el concepto de "signo", hasta ahora inusitado en su metodología, resulta revelador a todas luces) y posterior reconstrucción de las mismas, le viene como anillo al dedo. También el "estructuralismo genético" goldmanniano tenía mucho que decir a través de su consideración de la obra artística como expresión de una estructura significativa, o sea, a través de una concepción del mundo vinculada siempre a un sistema de pensamiento o a unas estructuras mentales que se imponen por igual a un grupo de hombres de similar procedencia social. No se trataba ya de pedir prestado un método a alguna de las grandes corrientes críticas contemporáneas, sino de intentar establecer uno propio, probablemente integrador, que procediera del mismo modo que la literatura de creación, es decir, que actuara como una *mímesis* fundada no sobre la analogía de las sustancias (como en el arte llamado realista), sino sobre la de las funciones, sistemas o estructuras.

Pero también otras fuentes se revelaban válidas en ese sentido: algunos presupuestos del *new criticism* anglosajón (de la mano de Richards, Empsom, Blackmur y Ransom, fundamentalmente), como su propuesta de una *close reading*, de una lectura poética centrada sobre el poema mismo, que rechace, por tanto, la introducción de cualquier ayuda externa; la búsqueda de estructuras míticas o arquetípicas, como Propp; la crítica simbólica y su concepto de "forma enciclopédica", o género de las grandes obras de la humanidad que las define como totalidad unitaria de un complejo verbal (Northrop Frye); o el *découpage* riguroso que señalaban los estructuralistas (Lévi-Strauss), es decir, la concepción de que el mito tiende a "despegarse" de su fundamento lingüístico. El empleo de diversos conceptos hasta el momento inusitados, tales como el de signo, imagen, símbolo, mito, indicio, arquetipo o estructura, denuncian su profunda transformación crítica en torno a los primeros años setenta.

La consideración de la importancia y validez de un tipo de poesía que podemos llamar simbolista -por utilizar su terminología-, factor que amplía y enriquece de forma ilimitada su visión literaria, y la apertura de miras en el terreno metodológico, que amplía su horizonte teórico y profesional, le conducen al ejercicio de serios intentos de comprensión y análisis riguroso que suponen una importantísima lección metodológica para la empobrecida cultura española del momento, en tanto que dan a conocer (de la mejor manera posible, ejemplificando) textos capitales de la moderna teoría literaria de allende nuestras fronteras. A él se debe, en gran medida, que nuestra crítica pudiese participar en un debate, el estructural, que, aunque ya era muy conocido en el resto del continente, en España fue bastante fructífero durante toda la década de los setenta.

La especial atención de esta nueva crítica a la forma no la exime, sin embargo, de implicaciones ideológicas, sino que su valor socio-político demuestra la falacia de los que la han tachado de puro formalismo ahistórico, actitud ideológica que el crítico acentúa con su continuidad en el terreno de la sociología literaria, aunque tomándola ahora como preocupación integradora de ética y estética, no como actitud meramente ética, como en años anteriores, constituyéndose, así, en una de las voces españolas que brilla con luz propia en el proceso evolutivo de la

práctica sociológica en Europa. La metodología ecléctica o integradora da cabida también a la consideración de las relaciones entre literatura y sociedad, enfoque que no estaba, ni mucho menos, muerto, sino que sigue proporcionando interesantes perspectivas de estudio, entre las que Castellet opta por la que toma la sociedad como punto de partida (a la que denomina *crítica sociológica*, netamente marxista), es decir, por la que no puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos, por la que implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura (a la que considera esencial y estructuralmente *social*) y deja entrever el inevitable partidismo del crítico, no obstante el aprovechamiento de algunos trabajos importantes en el ámbito de la sociología de metodología extrínseca o empírica (Escarpit).

La asimilación de los distintos aspectos puntuales que han ido caracterizando los trabajos de su última etapa le conducen hacia su plenitud expresiva y metodológica. La frescura que supone la asunción de una nueva generación, la utilización de nuevas formas de acercamiento a la obra literaria y el aprovechamiento de las posibilidades interpretativas que continuan brindando criterios tan tradicionales como el sociológico y el biográfico, confluyen finalmente en el modo de hacer de un crítico que, muestra, así, su propuesta teórica final, de un intelectual que, en su madurez, encuentra su mejor camino crítico, la senda a seguir para el estudio global de una producción literaria determinada, la única forma de acometer -con garantía de éxito- un intento de comprensión total.

Para finalizar, debemos destacar en la obra de J.M. Castellet algo que, por encima de sus adhesiones ideológicas y estéticas, ha permanecido latente a lo largo de toda su producción: no haber querido apartarse de la más estricta contemporaneidad ni de las implicaciones ideológicas, sociológicas y políticas de la literatura de su tiempo. En su concepción de que toda obra literaria auténtica es la expresión de su tiempo y de que su contenido y, en consecuencia, su forma vienen determinados, junta e inseparablemente, por los gustos y las tendencias de la época (por lo que cuanto más importante es un creador, más evidente es la dependencia que subordina el carácter de su obra al carácter de su tiempo) se cifra toda una teoría literaria, cuyo resultado evolutivo metodológico parece ser el de la consideración de la relatividad de los métodos analíticos y, lejos ya de sus anteriores

preferencias en el campo de las propuestas programáticas, el de la defensa de una flexibilidad, lógicamente antidogmática, con la que poder abarcar la totalidad de la obra literaria.

BIBLIOGRAFIA

La Bibliografía está dividada en tres grupos: "Bibliografía de J.M. Castellet", "Bibliografía sobre J.M. Castellet" y "Bibliografía General". En el primero de ellos hemos recogido únicamente sus trabajos de teoría y crítica literarias, aunque incluimos algunos otros relativos a disciplinas diferentes que hemos considerado útiles para la exposición de su pensamiento literario. En el segundo grupo hemos realizado tres apartados que recogen, respectivamente, las entrevistas, encuestas y mesas redondas en las que participa, trabajos de carácter general sobre su obra y recenciones y artículos sobre sus libros; cabe advertir que en los trabajos de carácter general sobre su obra incluimos tanto los que abordan en su totalidad o en alguna parte específica aspectos de su teoría y crítica, como aquellos que la tratan en el seno de un estudio más amplio, del que suponen una parte primordial, pero que no le dedican un espacio independiente. Por último, en la "Bibliografía General" aparecen citados trabajos pertenecientes a diferentes campos (crítica, historia y teoría de la poesía y de la novela, teoría de la literatura, lingüística, retórica, etc.) con los que nuestro trabajo guarda una deuda, aunque no igual en todos los casos; se trata, en definitiva, del corpus bibliográfico del que nos hemos servido (con referencias o no) para nuestro estudio y que nos ha ayudado a conformar una visión particular del pensamiento literario de J.M. Castellet.

I. BIBLIOGRAFIA DE J.M. CASTELLET

Publicaciones de carácter teórico y crítico literario

[1944] "La novela es la vida", *Estilo*.

[1946] "La novela y el cine", *Estilo*, núm. 25 (15 de marzo), p. 9.

[1947] "Ante las nuevas interferencias de la dramática literaria con la cinematográfica", *Quadrante*, año II, nº 2, extr. de Año Nuevo, p. 13.

[1949a] "Dos universitarios en el Nadal", *Estilo*, sin número (abril), p. 6.

[1949b] "El cine-club universitario", *Estilo*, núm. extraordinario de fin de curso (1 de junio), p. 10.

[1949c] "*Le deuxième sexe*", *Estilo*, núm. 3 (diciembre), pp. 8-9.

[1950a] "Política, sí. Política, no", *Laye*, núm. 1 (marzo), pp. 6-7.

[1950b] "Intelectual y político", *Laye*, núm. 2 (abril), pp. 6-7.

[1950c] "Dos premios y dos momentos literarios", *Laye*, núm. 4 (junio), p. 7.

[1950d] "¿Universidad formativa?", *Laye*, núm. 5 (julio-agosto), p. 4.

[1950e] "Arte para una sociedad asocial (I)", *Laye*, núm. 7 (septiembre), p. 9.

[1950f] "Un héroe de nuestro tiempo: Orestes", *Laye*, núm. 8 y 9 (octubre-noviembre), pp. 6-7.

[1951a] "Las técnicas de la literatura sin autor", *Laye*, núm. 12 (marzo-abril), pp. 39-46.

[1951b] "Unas cuantas novelas", *Laye*, núm. 13 (mayo), pp. 55-58.

[1951c] "*Ortega y tres antípodas*, de Julián Marías", *Laye*, núm. 13 (mayo), pp. 58-60.

[1951d] "*L'aventure intel·lectuelle du XXe. siècle*, de R.M. Albérès", *Laye*, núm. 15 (septiembre-octubre), pp. 68-69.

[1951e] "*Psicoanálisis y existencialismo*, de V.E. Frankl", *Laye*, núm. 15 (septiembre-octubre), pp. 68-69.

[1951f] "Simenon para todos nosotros", *Laye*, núm. 16 (noviembre- diciembre), pp. 58-61.

[1951g] "Manuel Vela Jiménez: *La hora silenciosa*", *Laye*, núm. 16 (noviembre-diciembre), pp. 70-71.

[1952a] "Comentarios a *La nueva vida de Pedrito de Andía*, de Fernández Figueroa", *Laye*, núm. 17 (enero-febrero), p. 68.

[1952b] "*La colmena*. (Notas con estrambote)", *Laye*, núm. 18 (marzo-abril), pp. 51-58. (Publicado posteriormente como prólogo a: Camilo José Cela, *Recuerdo de Don Pío Baroja*, Ediciones de Andrea (Col. "Los presentes, 66), pp. 7-32.

[1952c] "*Gambito de caballo*, de William Faulkner", *Laye*, núm. 18 (marzo-abril), pp. 93-95.

[1952d] "*Verbo*. Cuadernos literarios. Números 23-24-25. Febrero 1952", *Laye*, núm. 18 (marzo-abril), pp. 97-98.

[1952e] "*La noria*, de Luis Romero", *Laye*, núm. 19 (mayo-julio), pp. 55-56.

[1952f] "*El cóndor sin alas*, de Juan Ignacio Luca de Tena", *Laye*, núm. 19 (mayo-julio), pp. 57-59.

[1952g] "*Manuela Limón*, de Felipe Ximénez de Sandoval", *Laye*, núm. 19 (mayo-julio), pp. 76-77.

[1952h] "Notas sobre la situación actual del escritor en España", *Laye*, núm. 20 (agosto-octubre), pp. 10-17. También en *Alcalá*, núms. 23-24 (10 de enero de

1953).

[1952i] "Noticia y elogio de Salvador Espriu", *Alcalá*, núm. 20 (10 de noviembre), p. s/n.

[1953a] "*Del Miño al Bidasoa*, de Camilo José Cela", *Laye*, núm. 22 (enero-marzo), pp. 68-70.

[1953b] "Los premios "Ciudad de Barcelona" 1952", *Laye*, núm. 22 (enero-marzo), pp. 97-100.

[1953c] "El señor Francés y los sepultureros", *Laye*, núm. 22 (enero-marzo), pp. 114-116.

[1953d] "Carlos RIBA: *Elegías de Bierville*", *Insula*, núm. 91, p. 7.

[1953e] "Notas sobre la situación actual del escritor catalán", *Insula*, núm. 95, p. 10. Posteriormente en: *Insula*, núms. 499-500, 1988, p. 56.

[1953f] "El tiempo del lector", *Laye*, núm. 23 (abril-junio), pp. 39-45.

[1953g] "Faulkner y el lector", *Revista*, núm. 85, p. 10.

[1953h] "Cuatro novelas con problema", *Laye*, núm. 23 (abril- junio), pp. 119-121.

[1953i] "Josep PLA: *Girona (Un llibre de records)*", *Insula*, núm. 89, pp. 6-7.

[1953j] "De la novela policiaca, a propósito de *El inocente* de Mario Lacruz", *Revista*, núm. 88, p. 10.

[1953k] "*El Gran Gastby*", *Revista*, núm. 83, p. 10.

[1954a] "La última obra de Miguel Delibes", *Revista*, núm. 91, p. 10.

[1954b] "*El aeródromo* de Rex Wagner", *Revista*, núm. 101, p. 10.

[1954c] "Cuatro características de la novela norteamericana actual", *Revista*, núm. 102, p. 6.

[1954d] "El tiempo en *El Princep*, de Joan Teixidor", *Revista*, núm. 104, p. 10.

[1954e] "Las Prosas, de Jordi Sarsanedas", *Revista*, núm. 105, p. 10.

[1954f] "Los escritores irresponsables", *Revista*, núm. 107, p. 10.

[1954g] "En vez de letras, números", *Revista*, núm. 108, p. 10.

[1954h] "Los alguaciles, alguacilados", *Revista*, núm. 109.

[1954i] "*Luna llena*, de J.A. Giménez-Arnau", *Laye*, núm. 24, pp. 101-103.

[1954j] "*Don de la ebriedad*, por Claudio Rodríguez", *Revista*, núm. 109, p. 10.

[1954k] "*Youchez pas au Grisbi*, por Albert Simonin", *Revista*, núm. 109, p. 10.

[1954l] "*Criatura múltiple*, por María Beneyto", *Revista*, núm. 110, p. 10.

[1954m] "La historia de amor de *La Rose de Sable*", *Revista*, núm. 111, p. 10.

[1954n] "Nuevo descubrimiento de La Mancha", *Revista*, núm. 113, p. 9.

[1954ñ] "*El halcón maltés, La araña, Cosecha sangrienta*, de Dashiell Hammett, *Revista*, núm. 114, p. 8.

[1954o] "De *Mort de dama* a *Miss Giacomini*", *Revista*, núm. 114, p. 8.

[1954p] "Analogía entre dos poetas", *Correo Literario*, núm. 5 (septiembre), p. s/n.

[1955q] "La literatura que llega", *Correo Literario*, núm. 6 (octubre), p. s/n.

[1954r] "*La gota de mercurio*, finalista del "Nadal"", *Correo Literario*, núm. 6 (octubre), p. s/n.

[1954s] "*Es vessa una sang fàcil*, por Manuel de Pedrolo", *Revista*, núm. 116, p. 8.

[1954t] "*La poesia segons Carles Riba*, de Joan Triadú", *Revista*, núm. 117, p. 8.

[1954u] "*Escenas de la vida de un médico*, de Fernando Namora", *Revista*, núm. 118, p. 8.

[1954v] "Al margen de *Bonjour Tristesse*", *Revista*, núm. 119, p. 8.

[1954w] "De la imparcialidad narrativa a propósito de Miguel Delibes", *Revista*, núm. 122, p. 9.

[1954x] "Un significativo cambio de título en la última obra de J.V. Foix", *Revista*, núm. 129, p. 8.

[1954y] "Ana María Matute, premio Planeta 1954", *Revista*, núm. 132, p. 6.

[1954z] "El cementerio de Arenys de Mar", *Revista*, núm. 133, p. 9.

[1954ab] "Hemingway, Premio Nobel 1954", *Revista*, núm. 134, p. 1.

[1954ac] "*Les Mandarins*. Premio Goncourt 1954", *Revista*, núm. 141, p. 11.

[1954ad] "Panorama de los jóvenes. El teatro", *Correo Literario*, núm. 7 (noviembre), p. s/n.

[1954ae] "Los demonios sueltos", *Correo Literario*, núm. 7 (noviembre), p. s/n. (Firmado: "C").

[1954af] "Panorama de los jóvenes. La novela", *Correo Literario*, núm. 8 (diciembre), p. s/n.

[1954ag] "Una buena iniciación a Faulkner", *Correo Literario*, núm. 8 (diciembre), p. s/n. (Firmado: "C").

[1954ah] "*Paraules al vent*, por Miquel Martí Pol", *Correo Literario*, núm. 8 (diciembre), p. s/n. (Firmado: "J.M.C.").

[1955a] *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye.

[1955b] "La técnica objetiva de narración en la novela norteamericana", *Ateneo*, núm. 76 (enero), pp, 79-80.

[1955c] "El pequeño teatro del mundo", *Correo Literario*, 2ª época, núm. 9 (enero), p. s/n.

[1955d] "Panorama de los jóvenes. La poesía", *Correo Literario*, núm. 10 (febrero-

marzo), p. s/n.

[1955e] "Iniciación al pensamiento poético de Carles Riba", *Indice de Artes y Letras*, núm. 79 (abril), pp. 13-14.

[1955f] "España en sus episodios nacionales", *Revista*, núm. 144, p. 8.

[1955g] "*La catira*", *Revista*, núm. 156, p. 12.

[1955h] "*Juegos de manos*, de J. Goytisolo", *Revista*, núm. 157, p. 10.

[1955i] "*La muerte le sienta bien a Villalobos*", *Revista*, núm. 158, p. 12.

[1955j] "*Primera mañana, última mañana*", *Revista*, núm. 159, p. 10.

[1955k] "*Diario de un cazador*, de M. Delibes", *Revista*, núm. 160, p. 7.

[1955l] "*Los atracadores*, de Tomás Salvador", *Revista*, núm. 161, p. 10.

[1955m] "*Aquí y ahora*, de Julián Marías", *Revista*, núm. 162, p. 10.

[1955n] "*Catolicismo día tras día*, de José Luis Aranguren", *Revista*, núm. 163, p. 14.

[1955ñ] "*Causas y remedios del analfabetismo*", *Revista*, núm. 164, p. 10.

[1955o] "*Duelo en el Paraíso*, de Juan Goytisolo", *Revista*, núm. 165, p. 10.

[1955p] "*A modo de esperanza* (Premio Adonais 1954), de Angel Valente", *Revista*, núm. 166, p. 10.

[1955q] "Un comentario después del "Boscán" de este año", *Revista*, núm. 166, p. 10.

[1955r] "*La enferma*", *Revista*, núm. 167, p. 12.

[1955s] "*Las habitaciones de atrás*", *Revista*, núm. 168, p. 11.

[1955t] "Un periódico que evoluciona", *Revista*, núm. 169, p. 10.

[1955u] "*El cuestionario*, de Erns Von Salomon", *Revista*, núm. 169, p. 10.

[1955v] "*Espera de tercera clase*, de Ignacio Aldecoa", *Revista*, núm. 170, p. 14.

[1955w] "La Antología de Ramón", *Revista*, núm. 171, p. 14.

[1955x] "El retorno", *Revista*, núm. 172, p. 14.

[1955y] "La literatura quiere la paz", *Revista*, núm. 173, p. 15.

[1955z] "El adulterio, tema central de las últimas obras de Graham Greene", *Indice de Artes y Letras*, núm. 82-83 (julio-agosto), p. 28.

[1955ab] "El caminante frente al muro", *Insula*, núm. 114, p. 11.

[1955ac] "Poder irse tranquilo", *Insula*, núm. 119, p. 7.

[1955ad] "La profunda imaginación de Manuel de Pedrolo", *Indice de Artes y Letras*, núm. 84 (septiembre), p. 21.

[1955ae] "*De Machado a Bousoño*. Ensayos de José Luis Cano", *Revista*, núm. 174, p. 14.

[1955af] "Actividad editorial catalana", *Indice de Artes y Letras*, núm. 86-87 (nov.-dic.), p. 33. (Firmado: "J.M.C.").

[1955ag] "*El fin de la aventura*. Novela de Graham Greene", *Revista*, núm. 175, p. 15.

[1955ah] "*Mirar de San Francisco*. Novela de F. Namora", *Revista*, núm. 176, p. 6.

[1955ai] "*Perros perdidos sin collar*. Novela de Gilbert Cesbron", *Revista*, núm. 177, p. 10.

[1955aj] "*La vida y la obra de Gabriel Miró*. Ensayo de Vicente Ramos", *Revista*, núm. 178, p. 14.

[1955ak] Prólogo ("Prólogo para lectores europeos") a: F.J. Hoffman, *La novela moderna en Norteamérica*, Barcelona, Seix Barral (Col. "Biblioteca breve"), pp. 5-

11.

[1955al] "Pròleg" a: Joaquim Horta, *Poemes de la nit*, Barcelona, J. Horta (ed.), pp. XI-XIII.

[1956a] "La conciencia de Svevo", *Papeles de Son Armadams*, núm. I, pp. 42-51.

[1956b] "*Albert Schweitzer*", *Revista*, núm. 200, p. 15.

[1956c] "Notas para una iniciación a la lectura de *El Jarama*", *Papeles de Son Armadans*, núm. II, pp. 205-217.

[1956d] "Filología, geografía e historia por Avila, Segovia y sus tierras", *Papeles de Son Armadans*, II, núm. V, pp. 209- 224.

[1956e] "Prólogo", *Poemas de la ciudad*, de María Beneyto, Barcelona, Joaquim Horta, editor, (Col. "Fe de Vida, 1").

[1956f] "El Día del Libro visto por el Gremio de Libreros" [entrevista], *Revista*, núm. 210, p. 6.

[1957a] *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix- Barral.

[1957b] "M. Coindreau y la novela española actual", *Revista*, núm. 256, p. 14.

[1957c] "Padres e hijos, en la obra de Miguel Delibes", *Revista*, 25 mayo.

[1957d] "En torno a *La ciudad, a medio hacer*, de Lorenzo Gomis", *Insula*, núm. 124, p. 10.

[1957e] "La obra poética de Carles Riba", *Insula*, núm. 125, p. 2.

[1957f] "De la objetividad al objeto. (A propósito de las novelas de Alain Robbe-Grillet)", *Papeles de Son Armadans*, V, núm. XV, pp. 309-332.

[1957g] "Notas para una iniciación a la obra de John Steinbeck", vol. I *Obras Completas*, de John Steinbeck, Barcelona, Luis de Caralt (ed.), pp. IX-XXIX.

[1958a] *La evolución espiritual de Ernest Hemingway*, Madrid, Taurus.

[1958b] "The Present Situation of the Novel in Spain", *Instituto de Estudios Norteamericanos. American Club, 1*, enero- marzo, p. 54.

[1958c] "El mundo novelesco de Ivy Compton Burnett", *Insula*, núm. 141, p. 4.

[1958d] "Bibliografía reciente de poesía catalana", *Cuadernos de Agora*, núm. 19-20 (mayo-junio), pp. 61-63.

[1958e] "La novela española, quince años después (1942-1957)", *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, núm. 33 (noviembre-diciembre), pp. 48-52. Reimp. en español del que apareció previamente en *Lettres Nouvelles*.

[1959a] "Europa, desde Lourmarin. (Notas de un congresista ingenuo)", *Papeles de Son Armadans*, XIV, núm. XLI, pp. XXXI-XLII.

[1959b] "Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva", *Acento Cultural*, núm. 4 (febrero), pp. 5-8.

[1959c] "El primer Coloquio Internacional sobre Novela", *Insula*, núm. 152-153, pp. 19 y 32.

[1960a] *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix-Barral, 1960[2].

[1960b] [Firmado: Martí Casanovas] "Record de Carles Riba", *Horitzons*, núm. 1 (Quart Trimestre), pp. 34-37.

[1960c] "*La filosofía en el mundo de hoy*, de José Ferrater Mora", *Papeles de Son Armadans*, XVI, núm. XLVIII, pp. 359-361.

[1960d] "*Las pequeñas Atlántidas*, de Alberto Gil Novales", *Papeles de Son Armadans*, XVI, núm. XLVIII, pp. 361-363.

[1960e] "Entrevista con Ana María Matute", *Insula*, núm. 160, p. 4.

[1960f] "El Segundo Coloquio Internacional de Novela en Formentor", *Insula*, núm. 163, p. 4.

[1961a] [Firmado: Martí Casanova] "Hi ha una nova novel·la catalana", *Horitzons*, núm. 2, (Primer Trimestre), pp. 51-53.

[1961b] "Juan Goytisolo y la novela española actual", *La Torre*, núm. 33, pp. 131-140.

[1961c] "Situación de Carles Riba, en la poesía europea", *Papeles de Son Armadans*, XXIII, núm. LXVIII.

[1961d] "La poesía de José Agustín Goytisolo", *Papeles de Son Armadans*, XXIII, núm. LXIX, pp. 302-335.

[1961e] "Carles Riba y la tradición poética del simbolismo", *Papeles de Son Armadans*, núm. dedicado a C. Riba, (noviembre).

[1961f] "La joven generación española y los problemas de la patria. (Esbozo de una antología)", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núm. 148-149, pp. 149-164.

[1961g] "El neofiguralivismo de Todó", en: O. Bohigas, J.M. Castellet, C. Rodríguez-Aguilera, *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó*, Barcelona, Joaquín Horta, Editor, 1961, pp. 31-48.

[1962a] [Firmado: Martí Casanovas] "Algunes consideracions sobre els *Homenots*, de Josep Pla", *Nous Horitzons*, núm. 1 (Primer Trimestre), pp. 27-31.

[1962b] "Notas sobre *Pagine di diario*", *Papeles de Son Armadans*, XXVII, núm. LXXX, pp. 189-194.

[1962c] "Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela", en: VV.AA., *Camilo José Cela. Vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute in the United States, pp. 7-50.

[1962d] *Spagna, poesia oggi*, Milano, Feltrinelli.

[1963a] (Con Joaquim Molas), *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Llibres a l'abast, 3"), 1980[5].

[1963b] "Veinte años de novela española (1942-1962)", *Cuadernos Americanos*, núm. XXII (enero-febrero), pp. 290-295. Reproducido en *Indice de Artes y Letras*, XVII, núm. 173, 1963, pp. 13 y 24.

[1963c] "La joven novela española", *Sur*, núm. 284 (septiembre- octubre).

[1963d] "Cuatro notas para un coloquio sobre el realismo", *Realismo y realidad en la literatura contemporánea*, Madrid (octubre).

[1965a] *Poesia, realisme, història*, en: *L'hora del lector*. Seguit de *Poesia, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62, "Col. L'Alzina, 18", 1987, pp. 129-211.

[1965b] *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix-Barral, 1973[6].

[1966] "Pròleg", *Teoria dels cossos*, de Gabriel Ferrater, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Antologia catalana, 21"), pp. 5-11.

[1967a] "Estudi i tria de poemes sobre Ievtuixenko", en: E.A. Ievtuixenko, *Autobiografia precoç*, Barcelona, Edició de Materials, pp. 109-123.

[1967b] Prólogo ("Pròleg a l'edició catalana") a: G. Lukács, *Goethe i el seu temps*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Bilioteca bàsica de cultura contemporànea, 12"), pp. 5- 19.

[1968a] "La actual literatura latinoamericana vista desde España", *Congreso Cultural de La Habana* (enero-febrero). Publicada posteriormente en *Panorama actual de la Literatura Latinoamericana*, Madrid, 1971.

[1968b] "Seis jóvenes poetas españoles", *Mundo Nuevo*, núm. 22 (abril), pp. 33-52.

[1968c] "Tiempo de destrucción para la literatura española", México, *Siempre* (29 mayo). También en *Imagen*, núm. 27, (julio).

[1968d] "Prólogo" a: Salvador Espriu, *Obra Completa* (vol. I "Poesía", Barcelona, Edicions 62, pp. 7-70.

[1968e] Prólogo ("Pròleg a l'edició catalana") a: Herbert Marcuse, *L'home unidimensional*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Biblioteca bàsica de cultura contemporània, 21"), pp. 5-28.

[1968f] "Pròleg" a: Francesc Vallverdú, *Cada paraula, un vidre*, Barcelona, Edicions Proa (Col. "Ossa Menor, 59), pp. 7- 12.

[1968g] "París era una festa", *Serra d'Or*, núm. 105 (15 de junio), p. 101.

[1968h] (Con J.-S. Pons) "Littérature Catalane", en: *Histoire des littératures*, París, La Pléiade. [Castellet redacta el período comprendido entre 1931 y 1968 (vol. II, pp. 805- 825)].

[1969a] (Con Joaquim Molas), *Ocho siglos de poesía catalana (Antología bilingüe)*, Madrid, Alianza Editorial, 1976[2].

[1969b] "Mitologies de la nova generació", *Serra d'Or*, núm. 121, p. 45.

[1969c] "La narrativa de Joan Oliver", *Serra d'Or*, núm. 121, pp. 53-54

[1969d] "La poesia", en: VV.AA., *De Joan Oliver a Pere Quart*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "L'Escorpí, 13"), pp. 39-58.

[1969e] *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Edicions 62.

[1970a] *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.

[1970b] "Joan Brossa o la cotidianidad histórica", *Destino*, núm. 1698 (18 de abril).

[1971a] *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Madrid, Taurus Ediciones.

[1971b] "Guión para una configuración histórica de la crítica sociológica", ponencia presentada al Seminario *Crítica sociológica y sociología de la literatura*, Universidad de Zaragoza, marzo.

[1971c] "Josep Pla, retratista", *Destino*, núm. 1755 (22 de mayo).

[1971d] "Introducción a la lectura de *Reivindicación del Conde don Julián*, de Juan Goytisolo", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. Extraordinario XXIV (julio), pp. 30-33.

[1971e] "Juan Goytisolo contra la España sagrada", *Don Julián*, de Juan Goytisolo, París, Gallimard, 1971.

[1971f] "Prólogo" a: Vargas LLosa, *Los jefes*, Barcelona, Barral, pp. 7-11.

[1972a] "Josep Pla, escritor", *Destino*, núm. 1796 (4 de marzo), pp. 31-35.

[1972b] "Memoria de Gabriel Ferrater", *La Vanguardia*, (20 de mayo).

[1972c] "Alguns aspectes de la seva poesia" [Gabriel Ferrater 1922-1972], *Serra d'Or*, núm. 153 (junio), pp. 23-26.

[1972d] "Angel Zúñiga o la mediación cultural", *Manhattan Cocktail*, de Angel Zúñiga, Barcelona, Planeta, pp. V- VIII.

[1972e] "Pròleg" a: Salvador Espriu, *El caminant i el mur*, Barcelona, Edicions 62, (Col. "Els llibres de l'Escorpí. Poesia. 12"), pp. 5-14. Recogido posteriormente en: J. Castellanos [1973], pp. 345-351.

[1973a] *Narracions catalanes del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.

[1973b] "*La vida amarga*, de Josep Pla", en *Guia de la literatura catalana contemporània* (al cuidado de J. Castellanos, Barcelona, Edicions 62, 1973, pp. 419-422.

[1973c] "Panorama literario", en VV.AA., *España perspectiva 1973*, Madrid, Guadiana de publicaciones, pp. 125-145.

[1973d] "Los salmos de Goytisolo", prólogo a: J.A. Goytisolo, *Salmos al viento*, Barcelona, Llibres de Sinera (Col. "Ocnos, 31"), 1973[4], pp. 13-32.

[1973e] "Josep M. Castellet", en: *Guia de la literatura catalana contemporània* (al cuidado de J. Castellanos), Barcelona, Edicions 62, pp. 15-17.

[1974a] "Para una crítica de la crítica", *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XLII (agosto).

[1974b] "Presentación de Salvador Espriu", prólogo a: Salvador Espriu, *Seigneur de l'ombre*, París, Pierre Jean Oswald.

[1974c] "Record d'Elio Vittorini i de Lucien Goldmann: la creació literària en la societat industrial", inédito. Publicado posteriormente en [1975a:15-22] y en [1976a:24-33].

[1974d] "Soljenitsin a l'Arxipèlag", inédito. Publicado posteriormente en [1975a:34-44] y en [1976a:34-46].

[1974e] "La poesia de Pere Gimferrer", inédito. Publicado posteriormente en [1975a:200-211].

[1975a] *Qüestions de literatura, política i societat*, Barcelona, Edicions 62.

[1975b] "Sartre i els intel·lectuals", *Els Marges*, núm. 3, pp. 120-124.

[1975c] "Vida i mort d'Antonio Machado als països catalans", *Serra d'Or*, núm. 191 (15 de agosto), pp. 41-43. Existe versión española: *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XLIX (noviembre).

[1975d] "No hay amnistía para Antonio Machado", *Destino*, núm. 1975 (5-13 agosto).

[1975e] "Introduction" a: Salvador Espriu, *Lord of the Shadow. Poems.*, Oxford, The Dolphin Book, pp. 7-13.

[1976a] *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama.

[1976b] "Pròleg" a: Joan Leita, *Anàlisi destructiva de la religió*, Barcelona, Edicions 62, 1976.

[1976c] "Ideología de Josep Pla", inédito. Publicado posteriormente en [1976a:96-120].

[1977a] "Aspectes estilístics de Josep Pla", *Actes del quart col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Basilea, 22-27 de març de 1976)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 459-473.

[1977b] "Breu història de la revista *Laye*", *L'Avenç*, núm. 6, p. 46.

[1977c] "*Juan sin tierra*: una opinión", *Espiral Revista*, núm. 2, pp. 239-242.

[1977d] "¿Existe hoy una cultura española? Introducción a: VV.AA., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, pp. 9-19.

[1977e] "Les arrels socials i culturals de Maria Girona", en: J.M. Castellet-A.M. Moix, *Maria Girona, una pintura en llibertat*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Monografies d'art, 3), pp. 5-44.

[1977f] "Lectura de *L'espai desert*, de Pere Gimferrer", *Serra d'Or*, núm. 216 (15 de sept.), pp. 37-39.

[1977g] "Pròleg", a: Terenci Moix, *La caiguda de l'imperi sodomita*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-9.

[1977h] "Josep Pla i l'humor (fragment d'una obra en curs d'elaboració)", *Serra d'Or*, núm. 219 (15 de diciembre), pp. 75-77.

[1978a] *Josep Pla o la razón narrativa*, Barcelona, Península, 1982.

[1978b] "Nota sobre l'edició", en: Salvador Espriu, *Antologia poètica*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Les millors obres de la literatura catalana, 2"), p. 12.

[1978c] "Ramon Pinyol amb els daus a la boca", prólogo a: Ramon Pinyol, *Alicates*, Barcelona, Edicions del Mall, pp. s/n.

[1978d] "La poesía de Pere Gimferrer", prólogo a: Pere Gimferrer, *Poesía 1970-1977*, Madrid, Visor, pp. 9-28.

[1978e] "L'ombra de Gabriel Ferrater", prólogo a: Josep-Miquel Servià, *Gabriel Ferrater. Reportatge en el record*, Barcelona, Pòrtic (Col. "Llibre de butxaca, 114"), pp. 9-13.

[1979a] "Prólogo" a: Natalia Calamai, *El compromiso de la poesía en la Guerra Civil Española*, Barcelona, Laia.

[1979b] (Con Joaquim Molas), *Antologia general de la poesia catalana*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Les millors obres de la literatura catalana, 23").

[1979c] "Introducció" a: Ràfols Casamada, *Territori de temps*, Barcelona, Antoni Bosch (ed.), pp. IX-XVIII.

[1979d] "Nota sobre l'edició" de Josep Pla, *Contraban i altres narracions* (a cura de J.M. Castellet), Barcelona, Edicions 62, 1987, pp. 13-14.

[1980a] "El gran enmerdador", *Saber*, 1ª época, núm. 3, pp. 69-70.

[1980b] "L'intel·lectual més obscè", Barcelona, *Avui*, (16 de abril), p. 11.

[1980c] "Prólogo", a: Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península ("Col. "Homo sociologicus, 21"), pp. 7-10.

[1980d] "Gabriel Ferrater", en: *Vint-i-cinc anys de la Lletra d'Or* (al cuidado de Josep Faulí), Barcelona, Edicions 62, pp. 69-76.

[1980e] "Pere Gimferrer", en: *Vint-i-cinc anys de la Lletra d'Or* (al cuidado de Josep Faulí), Barcelona, Edicions 62, pp. 89-93.

[1981a] *Pla*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor ("Gent Nostra. Collecció de llibres de cultura catalana, 12").

[1981b] "Nota sobre l'edició", a Josep Pla, *El geni del país i altres proses*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Les millors obres de la literatura catalana, 72"), pp. 11-12.

[1981c] "Pròleg", a: Pere Gimferrer, *Dietari 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-17. Reproducido posteriormente como "Introducció" al primer volumen (*Dietari Complet (1979-1980)*) de Pere Gimferrer, *Obra catalana completa*, Barcelona, Edicions 62, 1995, pp. 5- 16.

[1981d] "La universitat, un record boirós", *L'Avenç*, núm. 39 (junio), p. 13.

[1981e] "Perfil de Josep Pla amb motiu de la seva mort", *Serra d'Or*, núm. 262-263 (25 de julio), pp. 7-9.

[1982a] "Les *Notes per a un dietari (1967-68)* de Josep Pla", *Revista de Girona*, núm. 98 (¿28?), pp. 63-65.

[1982b] "Prólogo" a: Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península.

[1983a] "La doble mort d'Alexandre Cirici, memorialista", *Serra d'Or*, núm. 283, p. 27.

[1983b] "Pròleg" a: *Fulls impermeables I*, Barcelona, Associació de Joves Escriptors / Edicions del Mall, p. 5.

[1984a] "Giuseppe Ungaretti, en el record", *Els Marges*, núm. 30, pp. 3-10.

[1984b] "Prólogo" a: Pere Gimferrer, *Dietario*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-18.

[1984c] "Introducció" a: Josep Pla, *El Quadern gris* (selección de J.M. Castellet),

Barcelona, Destino, 1985², pp. 7-8.

[1984d] (Con Pere Gimferrer) *Generation von 27. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

[1985a] "Alex Broch o la passió de la crítica", prólogo a: Alex Broch, *Literatura catalana. Balanç de futur*, Barcelona, Edicions del Mall, pp. 11-15.

[1985b] "Introducció" a: Josep Pla, *El quadern gris*, Barcelona, Destino, pp. 7-8.

[1986a] "Les *Homenots* de Josep Pla", prólogo a: Josep Pla, *Dalí, Gaudí, Nonell: Tres artistas catalanes*, Barcelona, Alianza Editorial/Enciclopèdia Catalana, pp. I-X.

[1986b] "Introducción" a: Manuel Vázquez Montalbán, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*, Barcelona, Seix Barral.

[1987a] "Josep Pla: 30.000 páginas", *Catalònia*, núm. 1 (enero), pp. 12-13.

[1987b] "Evocació de Gabriel Ferrater, quinze anys després", en: VV.AA., *Jocs Florals de Barcelona, 1987*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Regidora d'Edicions i Publicacions, pp. 79-88.

[1987c] "Quan la memòria es fa prima: carta pòstuma a Josep Pla", *L'Avenç*, núm. 103-104 (abril), pp. 34-39.

[1987d] "Homenatge a Josep Pla", prólogo a: Josep Pla, *Cadaqués*, Olot, Miquel Plana, pp. s/n.

[1988a] (Con Joaquim Molas), *Antologia general de la poesia catalana*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Les millor obres de la literatura catalana, 23"), pp. 5-6.

[1988b] "Prólogo" a: Joan Fuster, *Diccionario para ociosos*, Barcelona, Edicions del Mall.

[1988c] "Prólogo" a: Terenci Moix, *La caiguda de l'imperi sodomita*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-9.

[1988d] "Pròleg", a: Joan Fuster, *Raimon*, Barcelona, Edicions de Magrana, pp. 7-

13.

[1988e] *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama. El texto utilizado corresponde a la edición de Círculo de Lectores, de 1992.

[1990a] "Una imagen que se aleja", Barcelona, *La Vanguardia*. Cultura (10 de abril), p. 2.

[1990b] "La formación de un grupo literario", conferencia pronunciada en Santander, el 10 de julio de 1990, en el seno de un curso de verano ("El grupo literario "Escuela de Barcelona" y la "Generación de los cincuenta") de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

[1991] "I es féu el crític. Joan Triadú, Josep Maria Castellet i Joaquim Molas conten els inicis de la seva carrera "crítica"", *El País*, Quadern núm. 441 (14 de marzo), p. 7.

[1992a] "Pròleg" a: Montserrat Roig, *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-12.

[1992b] "Montserrat Roig, en la memòria i des de la memòria", en: VV.AA., *A Montserrat Roig en homenatge*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, pp. 13- 15 (en inglés: pp. 16-18).

[1992c] "Visión propia del mundo", *La Vanguardia*, núm. 39.709 (lunes, 22 de junio), p. 36.

[1993] "J.M. Castellet", en: E. Bou y R. Pla (eds.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Fundació Caixa de Catalunya, pp. 173-174.

[1994] "Pròleg" a: Francesc Farreras, *Gosar no mentir. Memòries*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Biografies i memòries"), pp. 7-10.

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE J.M. CASTELLET

II.1. Entrevistas, encuestas y mesas redondas.

AYALA-DIP, Jorge Ernesto [1979]: "Algunas reflexiones sobre la literatura de los 70", *El Viejo Topo*, núm. 31 (abril), pp. 58-63.

BIGORDA, Josep, y MARTI GOMEZ, Josep [1988]: "Josep Maria Castellet. Entrevista", *Barcelona. Metrópolis Mediterránea*, núm. 9 (octubre-diciembre), pp. 129-133.

CAMP DE L'ARPA [1972]: "La literatura social", *Camp de l'Arpa*, núm. 1 (mayo), pp. 14-18.

CAMPBELL, Federico [1971]: "José María Castellet o la crítica simultánea", en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1994^2, pp. 295-303.

CAMPILLO, María, CASSANY, Enric, y CROS, Assumpta [1982]: "Una enquesta entre crítics literaris. Els millors títols 1971-1981", *Serra d'Or*, núm. 271 (abril), p. 23.

CARBONELL, Jordi [1977]: "Escriure en castellà a Catalunya", *Taula de Canvi*, núm. 6 (julio-agosto), pp. 20-21.

ESPADA, Arcadi [1994]: "Josep Maria Castellet", *El País* (domingo 28 de agosto), pp. 8-9.

GOMIS, Lorenzo [1954]: "Las tierras de España. Cataluña rica y plena. Con José María Castellet. Presente y porvenir de la literatura", *Ateneo*, núm. 62 (15 de julio), p. 32.

GUILLAMON, Julià [1986]: "Josep M. Castellet: literatura i societat", *Avui del Diumenge* (16 de febrero), pp. 2-3.

INSULA [1963]: "Novela", núm. 205 (diciembre), pp. 3 y 5.

MARSAL, J.F. [1979]: "Josep Maria Castellet", en *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Península, pp. 83-93

MORET, Xavier [1990]: "Josep Maria Castellet, crítico y editor. Cuando de casi todo hace ya cuarenta años...", *El País*, ed. de Barcelona, núm. 4862 (11 de agosto), p. 14.

----- [1992] "España, un Estado de ánimo. Josep Maria Castellet", *El País* (miércoles, 19 de agosto), p.10.

OLIVER, Maria Antònia [1978]: "Josep M. Castellet, lector ingenu", *Serra d'Or*, núm. 229 (octubre), pp. 35-39.

PLURAL. REVISTA MENSUAL DE EXCELSIOR [1973]: "Encuesta: nueva literatura española", (25 de octubre), pp. 4-6.

PORCEL, Baltasar [1967]: "Josep Maria Castellet y la cultura y la moral sociales", *Destino*, núm 1.557 10 Junio, pp. 46-47.

----- [1972]: "Josep M. Castellet cap a una nova vida moral", en *Grans catalans d'ara*, Barcelona, Destino. (También en *Serra d'Or*, núm. 123 (diciembre de 1969), pp. 65-68.

QUIÑONERO, Juan Pedro [1970]: "No hay método crítico único. Al habla con J.M. Castellet", *Ideal. Artes y Letras*, núm. 125 (3 de diciembre), pp. 5-6.

RADIO BARCELONA [1981]: "Entrevista a J.M. Castellet", Barcelona, (Col. "Impactes, 69"), registro sonoro.

RUBERT DE VENTOS, Xavier [1987]: "Jordi Maragall/Josep M. Castellet", en: *Pensadors catalans*, Barcelona, Edicions 62, pp. 93-103.

SERRA D'OR [1962a]: "Enquesta: La poesia social. 1ª part", 2ª época, núm. 3 (marzo), pp. 34-37.

----- [1962b]: "Una enquesta: ¿Un moment de crisi en el disseny i l'arquitectura?", 2ª época, núms. VIII-IX (agosto-septiembre), pp. 22-23.

----- [1965]: "Enquesta: Sobre el tema de les dues cultures", (7 de julio), pp. 18-20.

SERVIA, Josep M. [1975]: "Josep M.ª Castellet", en *Catalunya, 3 generaciones*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, pp. 209-214.

SUBIRANA, Jaume [1991]: "La vocació lectora. Conversa amb Josep M. Castellet, Joaquim Molas, Enric Bou i Ramon Pla", *El País*, Quadern núm. 441 (14 de marzo), pp. 6-7.

TOLA DE HABICH, Fernando, y GRIEVE, Patricia [1971]: "José María Castellet", en *Los españoles y el boom*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo.

VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel [1970]: "Castellet o la ética de la infidelidad", *Triunfo*, núm. 446 (19 de diciembre), pp. 28-29.

VILA-MATAS, E. [1978]: "Josep M. Castellet", *Destino*, núm. 2119 (18-24 marzo), pp. 38-39.

VILAR, Sergio [1964]: "Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles", Barcelona, Fontanella, p. 90 (p. 129).

----- [1969]: "Josep Mª Castellet", en *Protagonistas de la España democrática. La oposición a la dictadura. 1939-1969*, Barcelona, AYMA, 1976, pp. 268-278.

II.2. Trabajos generales

BAYO, Emili [1994]: *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (Col. "El Fil d'Ariadna, 17"), Pagés Editors (coed.).

BONET, Laureano [1979]: "La revista *Laye* y la novela española de los años cincuenta", *Insula*, núms. 396-397 (nov.-dic.), p. 8.

----- [1988a]: *La revista "Laye". Estudio y antología*, Barcelona, Península.

----- [1994]: *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península.

BROCH, Alex [1977]: "Primer Castellet (fragment d'un estudi sobre l'obra crítica de Josep M. Castellet", *Serra d'Or*, núm. 218 (15 de noviembre), pp. 35-37.

----- [1978a]: "Anàlisi i evolució de l'obra crítica de Josep M. Castellet. Segona etapa: el "realisme històric" (1958-1968)", *Taula de Canvi*, núm. 11 (mayo-agosto), pp. 93-116.

----- [1979]: "Castellet, Josep M.", en *Diccionari de la Literatura Catalana*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Cultura Catalana Contemporània, IX"), pp. 146-147.

----- [1993]: "Anàlisi i evolució de l'obra crítica de Josep Maria Castellet, en: BOU, E., y PLA, R. (eds.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Universidad de Barcelona-Fundació Caixa de Catalunya, pp. 147-167.

BROSSA, Joan (*et al.*) [1996]: *Homenatge a J.M. Castellet*, Barcelona, Edicions 62.

FAULI, Josep [1980]: "Josep M. Castellet", en: *Vint-i-cinc anys de la Lletra d'Or* (al cuidado de J. Faulí), Barcelona, Edicions 62, pp. 152.

FERNANDEZ, J. [s/d]: "J.M. Castellet", *Quimera*, núm. 51, pp. 21-27.

FORTES, José Antonio [1989a]: "Aquella "Hora del lector". Años 50. (Preliminares para un estudio de la novela española de postguerra, años 62/76", en *Homenaje al profesor A. Gallego Morell, I*, Granada, Universidad de Granada, pp. 551-560.

JORDAN, Barry [1979]: ""Laye": els intel·lectuals i el compromís", *Els Marges*, núm. 17 (septiembre), pp. 3-26.

MANGINI, Shirley [1987]: *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.

MARFANY, J.L. [1988]: "El realisme històric", en: Riquer-Comas-Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 249-283.

MARTINEZ SARRION, Antonio [1990]: *La cera que arde (Ensayos)*, Albacete, Diputación Provincial de Albacete.

MEDINA, Jaume [1988]: "La crítica literària i la història de la literatura. Josep M. Castellet", en: Riquer-Comas-Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 288-290.

PARLAMENT DE CATALUNYA [1987]: *Col·lecció J.M. Castellet. Catàleg*, Parlament de Catalunya, Servei de Documentació, Biblioteca i Arxiu (Col. "Catàlegs, 1"), diciembre.

PAYERAS GRAU, María [1990a]: "*La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears (Col. "Anexos/Caligrama, 1").

PUCCINI, Darío [1993]: "Un antólogo visto por otro antólogo (Algunas declaraciones sobre Castellet)", en: BOU, E. y PLA, R. (eds.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Fundació Caixa de Catalunya, pp. 169-172.

RIERA, Carme [1988]: *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama.

SALAS ROMO, Eduardo A. [1994]: "Una cala en el pensamiento teórico-crítico de J.M. Castellet: realidad vs ficción", en: *Mundos de ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI), vol. II, pp. 1391-1395.

SANTAMARIA, Núria [1989]: "La crítica literària i la introducció del realisme social narratiu. Josep M. Castellet", en: "*Revista* (1952-1955) i la introducció del realisme social narratiu", *Els Marges*, núm. 39, pp. 104-109.

RUFAT CASALS, Maria Helena [1995]: "J.M. Castellet: el progrés del crític", en: N. Perpinyà (ed.) [1995], pp. 87-140.

VALL I SOLAZ, Francesc Xavier [1990]: "Josep Maria Castellet", en [1990], pp. 342-354.

VALLVERDU, Francesc [1965]: Pròleg a *Poesia, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Antologia catalana, 12"), pp. 5-10.

YAGÜE LOPEZ, Pilar [1997]: *La poesía en los setenta. Los* novísimos, *referencia de una época*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.

YVARS, J.F. [1987]: "Arts de llegir", prólogo a *L'hora del lector.* Seguit de *Poesia, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "L'Alzina, 18"), pp. 5-13.

ZULETA, Emilia de [1974]: *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 413-417.

II.3. Sobre J.M. Castellet, teórico y crítico literario: recensiones y artículos sobre sus libros.

ANTHROPOS (Revista de documentación científica de la cultura) [1990a]: "*Nueve novísimos*: veinte años de eufonía-I", núm. 110-111 (julio-agosto), pp. VII-XX.

----- [1990b]: "*Nueve novísimos*: veinte años de eufonía-II", núm. 112 (septiembre), pp. V-XIV.

----- [1990c]: "*Nueve novísimos*: veinte años de eufonía- y III", núm. 113 (octubre), pp. XV-XXIV.

----- [1990d]: "Nueve novísimos ante una misma pregunta" [Encuesta], en: [1990c], pp. XXII-XXIII.

----- [1990e]: "Bibliografía de los "Novísimos"", en: [1990c], pp. XXIII-XXIV.

ARANGUREN, José Luis [1978]: "Josep Pla y la cotidianidad", *El País* (24 de septiembre).

BADOSA, Enrique [1955]: "*Notas sobre literatura española contemporánea*, de José M. Castellet", *El Noticiero Universal* (28 de junio), p. 7.

BALMASEDA MAESTU, Enrique [1988]: "La poesia española de posguerra a través de sus antologías", *Cuadernos de investigación filológica* (Publicaciones del Colegio Universitario de La Rioja. Logroño), tomo XIV (mayo-diciembre), pp. 41-55.

BARDI, Ubaldo [1965]: "Una antologia che è la storia della Catalogna", Lugano, *Gazzetta Ticinese* (11 de marzo).

BARGA, Corpus [1963]: "Novela social", *Expreso de Lima*, Perú (20 de octubre), núm. 730.

BARNATAN, Marcos Ricardo [1970]: "Dos aproximaciones a la nueva poesía española", *El Urogallo*, núms. 5-6 (octubre-diciembre), pp. 138-139.

BENACH, Joan Anton [1971]: "Espriu en el laboratorio de J.M.C.", *El Correo Catalán* (9 de septiembre), p. 10.

BENSOUSSAN, Albert [1971]: "Des poètes, pour quoi faire?", *Le Monde* (4 de junio).

BESER, Sergio [1964]: "Un estudio crítico de la poesía catalana del siglo XX", *Insula*, núm. 211 (junio), p. 12.

BLAJOT, Jorge [1958]: "Sobre la evolución de la novela", *Razón y Fe*, núm. 720, (enero), pp. 59-70.

----- [1961]: "José M. Castellet y la poesía", *Razón y Fe*, núm. 757, (febrero), pp. 190-194.

BOUSOÑO, Carlos [1961]: "Carta abierta a José María Castellet", *Insula*, núm. 170, p. 15.

BROCH, Alex [1976]: "Castellet contra un pasado inoperante", *El Viejo Topo*, núm. 2 (noviembre).

----- [1978b]: "La lectura de J.M. Castellet", *El Correo Catalán* (6 de julio), p. 28.

----- [1991]: "*Els escenaris de la memòria*. 1963 i 1968, dues dates clau en l'evolució del pensament de J.M. Castellet", en: *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62, pp. 140-153.

BUENO, Salvador [1973]: "Para iniciar la lectura de Espriu", *Gaceta de Cuba*, (septiembre).

CABALLERO BONALD, José Manuel [1957]: "En torno a las relaciones entre autor y lector", *Papeles de Son Armadans*, VI, núm. XVI (julio), pp. 103-107.

----- [1960]: "José M. Castellet y la poesía de posguerra", Bogotá, *El Espectador* (4 de septiembre).

CANO, José Luis [1955a]: "José María Castellet: *Notas sobre literatura española contemporánea*", *Insula*, núm. 118, p. 8.

----- [1957a]: "J.Mª Castellet: *La hora del lector*", *Insula*, núm. 130, p. 7.

CARBONELL, Jordi [1964]: "Un nou progrés de la nostra crítica", *Serra d'Or*, núms. 2-3 (febrero-marzo), pp. 65-66.

CARVALHOS DA SILVA, Domingos [1965]: "Poetas catalaes numa antologia", *O Estudio da Sao Paulo*, (3 de julio).

CASTILLO, Guido [1962]: "El almanaque del senor Castellet", *Indice de Artes y Letras*, núm. 166 (octubre), pp. 14-15.

CHARRY LARA, Fernando [1970]: "De poesía catalana", Bogotá, *El Tiempo* (12 de julio).

CID, Felipe [1970]: "Comentaris sobre una antologia poètica bilingüe", *Tele/estel*, núms. 178, (20 de marzo), p. 39; 179 (27 de marzo), p. 35; 180 (3 de abril), p. 33; 181 (10 de abril), p. 33.

CONGRESO UNIVERSITARIO DE ESCRITORES JOVENES [1955]: "Un diagnóstico sobre la enfermedad de la literatura castellana y catalana", (octubre).

CONTE, Rafael [1970]: "Grandeza y supervivencia de la poesía catalana", Madrid, *Informaciones* (19 de marzo).

DELOGU, Ignacio [1976]: "Nei loro versi un'altra Spagna", *L'Unità* (17 de noviembre).

DIAZ-PLAJA, Guillermo [1960]: "Veinte años después", *La Vanguardia Española*, 14 de septiembre), p. 9.

DIAZ SOSA, Carlos [1962]: "De la Alegre Perversidad en la Nueva Literatura", *El Nacional*, Caracas (20 de septiembre).

DOLÇ, Miguel [1969]: "Incitación a la lectura de Marcuse", *La Vanguardia Española*, (20 de noviembre).

----- [1972]: "J.M. Castellet, intérprete de Salvador Espriu", *La Vanguardia Española* (13 de enero), p. 46.

DOMENECH, Ricardo [1960]: "Dos décadas de poesía española", *Insula*, núm. 166, (septiembre), pp. 4-5, y núm. 167 (octubre).

DOMS, André [1970]: "Nouveaux poètes d'Espagne", Bruselas, *Le Journal des poètes*, núm. 10.

FABIANI, Enzo [1962]: "Chè cosa vogliono i nuovi scrittori spagnoli", *Gente*, Milano (25 de mayo).

FABREGAS, Xavier [1975]: "Josep M. Castellet como un ventanal", *Destino*, núm. 1973 (20-26 de julio), p. 37.

FAULI, Josep [1965]: "Castellet: *Poesia, realisme, història*", *Diario de Barcelona* (25 de septiembre), p. 13.

----- [1975]: "Josep Maria Castellet, lector", *Diario de Barcelona* (29 de junio, dominical), p. 13.

FERNANDEZ ALMAGRO, M. [1960]: "Poesía y poetas de hoy", *La Vanguardia Española* (20 de julio), p. 10.

FERNANDEZ CAVIA, José [1990]: "Azúa y Carnero: deserciones, silencios, obras completas", en: *Anthropos* [1990c], pp. XV-XIX.

FERRET, Andrés [1969]: "*Lectura de Marcuse*", *Palma de Mallorca* (29 de noviembre).

FRONTERA, Guillermo [1966]: "*Poesía, Realismo, Historia*", *Diario de Mallorca* (25 de marzo).

FUSTER, Joan [1958]: "Pulso de papel", *Levante* (16 de junio).

----- [1962]: "Consideración sobre la poesía española actual", *Levante* (4 de febrero).

----- [1964]: "Poesía e historia", *Destino*, núm. 1380 (18 de enero), p. 28.

GABRIEL Y GALAN, José Antonio [1985]: ""Novísimos": pasaron 15 años", *El País* (28 de julio).

GARCIA HORTELANO, Juan [1977]: "Cribar al crítico", *El País* (domingo, 23 de enero), p. 25.

GARCIA MARTIN, José Luis [1986]: "Antologías", en *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación, pp. 17-39.

----- [1990]: "Una antología necesaria", en: *Anthropos* [1990a], pp. VII-VIII.

GARCIA MOLINA, J.L. [1960-61]: "*Veinte años de poesía española*", *La Caña Gris*, núm. 3.

GARCIA RICO, Eduardo [1970]: "Notas sobre un tiempo confuso", *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XXIII (diciembre), pp. 25-27.

----- [1971a]: "Castellet: una visión totalizadora de Espriu", *Cuadernos para el Diálogo*, XXIV Extraordinario (julio), pp. 20-21.

GARCIA SANTESMASES, P. y ESTEFANIA MOREIRA, J. [1975]: "José Mª. Castellet; Buceando en las 20.000 páginas de Pla", *Informaciones* (31 de julio).

GARCIASOL, Ramón de, [1960]: "*Veinte años de poesía española*", Caracas, *Revista Nacional de Cultura*, núms. 142-143 (septiembre-diciembre), pp. 265-268.

GATELL, Angelina [1961]: "Carta abierta a José María Castellet con motivo de su libro *Veinte años de poesía española*", *Poesía Española*, 2ª época, núm. 108 (diciembre), pp. 1-6.

GIMFERRER, Pere [1971]: "Salvador Espriu visto por José M. Castellet", *Destino*, núm. 1760 (26 de junio), pp. 53-54.

GOMEZ CASTEJON, Encarna [1982]: "J.M. Castellet: no el ser, sino su tránsito. *Josep Pla o la razón narrativa*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 385, pp. 204-207.

GRACIA GARCIA, Jordi [1990]: "Gimferrer en los *Nueve novísimos* o la coherencia de una poética", en: *Anthropos* [1990a], pp. XVII-XX.

GUILLEN, Claudio [1960]: "José María Castellet y la crítica literaria", *Insula*, núm. 167 (octubre), pp. 4-5.

HIJNER, Tine [1961]: "Una nueva antología de poesía moderna", Amsterdam, *Norte* (mayo).

INSULA [1971]: "El premio Taurus a José María Castellet", *Insula*, núm. 290, p. 2.

JIMENEZ, José Olivio [1970]: "Nueva poesía española: 1960-1970", *Insula*, núm. 288 (noviembre).

LUIS, Leopoldo de [1960]: "Una interpretación histórica de la poesía", *Indice Literario*, Caracas (8 de febrero).

MACRI, Oreste [1963]: "Simbolismo e Realismo", *L'Approdo Letterario*, Torino, núm. 21.

MAISTERRA, Pascual [1969]: "Prólogo-introducción a Herbert Marcuse", *Tele-Exprés* (29 de mayo).

MANEGAT, Julio [1969]: "*Lectura de Marcuse*, de J.M. Castellet", *El Noticiero Universal* (junio).

MANENT, Marià [1965]: "Poesia i realisme històric", *Serra d'Or* (enero), pp. 57-58.

MANZANO, Rafael [1963]: "Cuando la poesía se convierte en política", *El Español*, núm. 55 (2 de noviembre).

MARCO, Joaquín [1964]: "*Poesia catalana del segle XX*", Montcada-Reixach, *El bardo*, núm. 4.

----- [1978]: "*Josep Pla o la raó narrativa*: un acercamiento a la obra de Pla", *Destino*, núm. 2119 (18-24 de mayo), pp. 40-41.

MARTINEZ, Santiago [1990a]: "*Nueve novísimos*: Una antología, un nombre", en: *Anthropos* [1990a], pp. VIII-XIV.

----- [1990b]: "La poesía de los "seniors": las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Alvarez", en: *Anthropos* [1990b], pp. V-XII.

MIGUEZ, Alberto [1969]: "*Lectura de Marcuse*", *Madrid* (3 de junio).

MIRO, Emilio [1970]: "Una contribución a la cultura hispánica", *Madrid* (11 de marzo).

MOLAS, Joaquim [1978]: "Josep M. Castellet o la raó crítica", *Serra d'Or* (noviembre), pp. 47-48.

MOLL, Francesc de Borja [1964]: "Otra antología polémica", *El Correo Catalán* (10 de enero), p. 7.

----- [1970]: "*Ocho siglos de poesía catalana*", Mallorca, *Lluc*, núm. 589 (abril), p. 19.

MORA MAESTU, Luis [1986]: "La crítica literaria hoy: tres perspectivas", *Revista Internacional de Sociología*, vol. 44, fascículo 2 (abril-junio), pp. 243-252.

MUÑOZ PUJOLAR, César [1990]: "En un rincón de la "coqueluche": Vicente Molina Foix y Ana María Moix", en: *Anthropos* [1990b], pp. XII-XIV.

PERE CERDA, Jordi [1967]: "Sur l'essai de Castellet-Molas: *Poésie catalane du vingtième siècle*", *Europe. Revue Mensuelle*, núm. 464, dedicado a "Littérature catalane", (diciembre), pp. 46-49.

PERI ROSSI, Cristina [1970]: "Viento fresco para la poesía española", *Marcha*, Montevideo (4 de diciembre).

PRAT, Ignacio [1982]: *Contra tí (Notas de un contemporáneo de los* novísimos*), Para tí*, Granada, Editorial Don Quijote (Col. "Los Pliegos de Barataria").

PUIG, Luis María de, [1982]: "Josep Pla: la obsesión de escribir", *Leviatán*, núm. 10 (invierno).

QUIÑONERO, Juan Pedro [1970]: "Notas sobre la poesía catalana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 256 (abril), pp. 133-145.

RAGO, Michele [1962]: "*L'ora del lettore*", *Unità*, Roma (18 de abril).

REVUELTA, Manuel [1967]: "Josep M. Castellet: *Poesia, realisme, història*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 205 (enero), pp. 191-193.

ROSSI, Rosa [1962]: "*Problemi e tendenze della narrativa spagnola*", *Rinascita*, Roma (12 de mayo).

----- [1963]: "Un panorama illuminante della poesia spagnola d'oggi", *Rinascita* (9

de marzo).

RUIZ CASANOVA, José Francisco [1990a]: "¿La última generación poética española?", en: *Anthropos* [1990a], pp. XIV-XVII.

----- [1990b]: "Desde el camino de Swan hasta el manicomio de Mondragón: Leopoldo Mª Panero", en: *Anthropos* [1990c], pp. XIX-XXII.

"S" [1955]: "*Notas sobre literatura española contemporánea*, por José Mª Castellet", *Indice de Artes y Letras*, núm. 85 (octubre), p. 30.

SAGARRA, Joan de [1970]: "Quince lobitos tiene la loba", *Tele/expres* (27 de abril), p. 6.

SALCEDO, Emilio [1971]: "Salom de Sinera, profeta de Sepharad", *El Norte de Castilla* (2 de mayo).

SANCHEZ TRIGUEROS, Antonio [1981]: *En la sesión de investidura del poeta granadino Antonio Carvajal Milena como "Doctor Honoris Causa" por la Universidad de Riddle Park (USA)*, Granada, Editorial Don Quijote (Col. "Los Pliegos de Barataria, 1").

SERRALLONGA, Segimon [1964]: "*Poesia catalana del segle XX*", *Inquietud artística*, Vic (julio).

SOLAR, Hernán del, [1970]: "*Ocho siglos de poesía catalana*", *El Mercurio*, Santiago de Chile (15 de noviembre).

SORDO, Enrique [1955]: "El inconformismo de J.M. Castellet", *Revista*, núm. 168 (30 junio/6 julio), p. 10.

TEIXIDOR, Joan [1964]: "Una visión de medio siglo de poesía catalana", *Cuadernos para el Diálogo*, núms. 5-6 (febrero-marzo), pp. 42-43.

TERRY, Arthur [1964]: "*Poesia catalana del segle XX*", *Serra d'Or*, núm. 5 (mayo), pp. 60-62.

----- [1971a]: "*Ocho siglos de poesía catalana: antología bilingüe*", Liverpool University Press, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLVIII, núm. 1 (enero), pp. 282-284.

----- [1971b]: "Una nova interpretació de la poesia de Salvador Espriu", *Serra d'Or*, núm. 147 (15 de diciembre), pp. 85-86.

----- [1978]: "In the Catalan context", *Times Literari Supplement*, 9 de junio).

THE TIMES LITERARI SUPPLEMENT [1967]: "Convocation of Snails", (28 de septiembre), pp. 907-908.

----- [1970]: "Revitalization in Spain", (18 de diciembre), p. 1482.

TOVAR, Antonio [1971]: "Fortuna de Salvador Espriu", *Gaceta Ilustrada*, núm. 783 (10 de octubre), p. 20.

----- [1976]: "Lecturas", *Gaceta Ilustrada*, núm. 1009 (8 de febrero), p. 10.

----- [1979]: "Josep Pla", *Gaceta Ilustrada*, núm. 1166 (11 de febrero), p. 54.

TRIADU, Joan [1964]: "Carles Riba i l'intent d'interpretació històrica de Castellet-Molas", *Serra d'Or*, núms. 2-3 (febrero-marzo), p. 75.

URDIA, Ferdinando [1963]: "Due generazioni di poeti parlano alla nostra coscienza", *La Voce Repubblicana* (7 de febrero).

URRUTIA, Jorge [1971]: "*Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*", *La Estafeta Literaria*, núm. 479 (1 de noviembre), p. 746.

VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel [1985]: "Sobre "los novísimos" y sus postrimerías", *El País* (martes, 3 de diciembre), p. 11.

VAZQUEZ ZAMORA, Rafael [1960]: "José María Castellet: *Veinte años de poesía española, 1939-1959*", *Destino*, núm. 1212 (29 de octubre), p. 31.

----- [1970]: "José María Castellet: *Nueve novísimos*", *Destino*, núm. 1702 (16 de mayo), pp. 42-43.

VIGORELLI, Giancarlo [1963]: "La Spagna Rovesciata", Milano, *L'Eco della Stampa* (23 de marzo).

VILANOVA, Antonio [1957]: "*La hora del lector* de José María Castellet", *Destino*, núm. 1034 (junio), p. 30.

VIÑUELAS, Antonio de, [1961]: "*Veinte años de poesía española (1939-1959)*", *Despacho literario*, núm. III (Géminis), p. 2.

WALKER, Geoffrey J. [1965]: "*Poesia catalana del segle XX*", *Reviews of Books, Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLII, núm. 1 (enero), pp. 60-62.

III. BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABELLAN, J.L. [1967]: *Filosofía española en América, 1936-1966*, Madrid, Guadarrama.

----- [1971]: *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, Madrid, EDICUSA (Cuadernos para el Diálogo).

----- [1975]: *La industria cultural en España*, Madrid, EDICUSA.

----- [1976]: "El ensayo", en: *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 69-89.

ABELLAN, Manuel L. [1980]: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.

ACOSTA GOMEZ, Luis A. [1989]: *El lector y la obra*, Madrid, Gredos.

ADORNO, Th.W. [1958]: "Lukács y el equívoco del realismo", en: VV.AA. *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 39-79.

----- [1970]: *teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.

AGUILERA CERNI, Vicente [1966]: *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva.

----- [1976]: *Arte y compromiso histórico*, Valencia, Fernando Torres.

AGUIRRE, J.M. [1973]: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982 (2ª ed. corr. y aument.).

ALBOR, J.L. [1991]: *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos.

ALBURQUERQUE, L. y GARRIDO GALLARDO, M.A. [1991]: *Mil libros de teoría de la literatura*, Madrid, C.S.I.C.

ALCALA [1952]: núm. 20 (10 de noviembre): Monográfico dedicado a Cataluña, bajo la dirección de J.M. Castellet y J. Ferrater.

ALEIXANDRE, Vicente [1950a]: "Poesía, Moral, Público", *Insula*, núm. 59 (noviembre), pp. 1-2.

----- [1950b]: "Poesía: Comunicación. Nuevos Apuntes", *Espadaña*, núm. 48 (diciembre), ed. facsímil, Leon, Espadaña, 1978, pp. 1017-1018.

----- [1955]: *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Madrid, Instituto de España.

----- [1986]: *Los Encuentros*, Barcelona, Círculo de Lectores.

ALONSO, Dámaso [1950]: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971[5].

----- [1952]: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

ALONSO CAPDEVILA, Helena [1995]: "Diversitat i unitat en l'obra de Joaquim Molas", en: N. Perpinyà (ed.) [1995], pp. 21-86.

ALONSO CRESPO, Clemente [1991]: "De algunos silencios y olvidos de esta generación", en: *Jaime Gil de Biedma...* (Actas) [1996], vol. II, pp. 85-100.

ALTHUSSER, L. *et al.* [1974]: *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

ALVAR, Manuel [1978], "Introducción" a: A. Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe ("Col. "Austral, 33"), pp. 9-69.

ALVARADO TENORIO, Harold [1980]: *La poesía española contemporánea (Cinco poetas de la generación del Cincuenta: A. González, J.M. Caballero Bonald, C. Barral, J. Gil de Biedma y F. Brines)*, Bogotá, La Oveja Negra.

ALVAREZ PALACIOS, F. [1975]: *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, EDICUSA.

AMOROS, Amparo [1987]: "El esplendor de la ceniza", *Anthropos*, núm. 73, pp. 67- 68.

ARANGUREN, José Luis L. [1953]: "A propósito de nuestra generación", *Revista*, núm. 56 (7-13 de mayo), p. 7.

----- [1955]: *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1957.

----- [1969]: *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus.

----- [1975]: *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid, Taurus.

ASENSI, Manuel [1987]: *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.

ASIS, Dolores [1977]: *Antología de poetas españoles contemporáneos 1936-70*, Madrid, Bitácora.

AUB, Max [1947]: *La poesía española contemporánea*, México, Era, 1969[2].

AULLON DE HARO, Pedro [1987]: *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

AULLON DE HARO, Pedro (ed.) [1983]: *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.

----- [1994]: *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.

AYALA-DIP, Jorge Ernesto: "Algunas reflexiones sobre la literatura de los 70", *El Viejo Topo*, Extra 8.

AZUA, Féliz de, [1970]: "Poética", en: J.M. Castellet [1970a], pp. 137-140.

BADOSA, Cristina [1996]: *Josep Pla. Biografia del solitari*, Barcelona, Edicions 62.

BADOSA, Enrique [1958a]: "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento", *Papeles de Son Armadans*, X, núm. XXVIII (julio), pp. 32-46, y núm. XXIX (agosto), pp. 135-159.

----- [1958b]: "El sentido de la actualidad de Antonio Machado", en [1964], pp. 227-230.

----- [1964]: *Razones para el lector*, Barcelona, Plaza & Janés.

----- [1990]: "Sigamos hablando de Júpiter", en: *Insula*, pp. 15-17.

BALAKIAN, Anna [1969]: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

BALLART, Pere [1990]: "Gabriel Ferrater y la poesía de la experiencia", en: *Insula* [1990], pp. 41-42.

BARELLA VIGAL, Julia [1981]: "Poesía en la década de los 70: en torno a los "novísimos"", *Insula*, núm. 410 (enero), p. 4-5.

----- [1983]: "La reacción veneciana, poesía española en la década de los setenta", *Estudios Humanísticos*, núm. 5, pp. 69-76.

BARNATAN, Marcos-Ricardo [1984]: "Cuando los novísimos comenzaban a serlo", *Barcarola (Revista de creación literaria)*, núm. 16-17, pp. 69-78.

----- [1989]: "La polémica de Venecia", en: *Insula* [1989b], pp. 15-16.

BARRAL, Carlos [1953]: "Poesía no es comunicación", *Laye*, núm. 23 (abril-junio), pp. 23-26.

----- [1969]: "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XIV Extraordinario (mayo), pp. 39-42.

----- [1975]: *Años de penitencia (Memorias I)*, Barcelona, Tusquets, 1990.

----- [1978]: *Los años sin excusa (Memorias II)*, Barcelona, Barral Editores, Col. "Breve biblioteca de respuesta".

----- [1979]: "Empobrecimiento de la creación", *El Viejo Topo*, núm. 31 (abril), p. 35.

----- [1981]: "Una generación tan marcada por Sartre como por Juliette Greco", *Camp de l'Arpa*, núms. 84-85 (febrero-marzo), p. 10.

BARRERO, Oscar [1991]: "El reducto de la estética socialrealista: *Acento cultural* (1958-1961)", *España contemporánea*, vol. IV, núm. 1 (primavera), pp. 7-22

BARTHES, Roland [1953]: *El grado cero de la escritura,* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----- [1957]: *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1994[10].

----- [1963]: "La actividad estructuralista", en [1964].

----- [1964]: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

----- [1966a]: *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1994[11].

----- [1966b]: "Introducción al análisis estructural del relato", en: VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1966, pp. 9-43.

BARTHES, R., LEFEVRE, H. y GOLDMANN, L. [1969]: *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca.

BARTHES, R. *et al.* [1970]: *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BATLLO, José [1968]: *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1977[3].

---- [1974]: *Poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, El Bardo.

BAYO, Emili [1986]: "Las antologías de poesía y la literatura española de posguerra", *Scriptura* (Facultad de Letras de Lérida), núm. 2, pp. 29-37.

BELTRAN, Vicente [1982]: "Poética y estadística: nuevos y novísimos poetas españoles", *Revista de Literatura*, vol. 44, núm. 88, pp. 123-144.

BENEDETTI, Mario [1974]: *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, Alfa Argentina.

BENET, Josep [1973]: *Catalunya sota el règim franquista*, París, Edicions Catalanes de París.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRIGUEZ, Julio, y ZAVALA, Iris M. [1979]: *Historia social de la literatura española*, vol. III, Madrid, Castalia.

BLEIBERG, Germán [1948]: "Crónica donostiarra", *Cuadernos de Literatura*, (enero- febrero).

BONET, Laureano [1983a]: "Ortega y la Generación de 1950: El caso *Laye*", *Insula*, núms. 440-441 (julio-agosto), pp. 6-7.

----- [1983b]: *Gabriel Ferrater, entre el arte y la literatura*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

----- [1988b]: "Los papeles y las palabras de Gabriel Ferrater", *Insula*, núm. 501 (septiembre), pp. 9-10.

----- [1990]: "*Laye* y la cultura del medio siglo: Las primeras armas poéticas", en: *Insula* [1990], pp. 3-5.

----- [1991a]: "Dámaso Alonso y la Escuela de Barcelona: Huellas, semillas, silencios", *Insula*, núm. 530 (febrero), pp. 19-22.

----- [1991b]: "Unos papeles olvidados de Gabriel Ferrater: Kafka, Josep Pla y la astucia literaria", *Scriptura*, núms. 6-7, pp. 205-213.

BOU, E. y PLA, R. (eds.) [1993]: *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Fundació Caixa de Catalunya.

BOUSOÑO, Carlos [1952]: "El poeta y sus gustos", en: Francisco Ribes [1952], pp. 21-25.

----- [1958]: "La poesía de Dámaso Alonso", *Papeles de Son Armadans* Tomo X, núm. XXXII-XXXIII (noviembre-diciembre), pp. 256-300.

----- [1964]: "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea", *Papeles de Son Armadans*, XXXIV, núm. 101, pp. 121-184.

----- [1985]: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985[7] definitiva (1952[1]).

----- [1990]: "La poesía es comunicación", en: *Insula* [1990], pp. 13-14.

BOZAL, Valeriano [1966]: *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva.

----- [1975-1976]: "Cambio ideológico en España (1939-1975)", *Zona abierta*, núm. 5 (otoño), pp. 61-75.

----- [1976a]: *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón.

----- [1976b]: *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili.

----- [1979]: "Cultura y política: la farsa del mandarín y el funcionario", *El Viejo Topo*, núm. 31 (abril), pp. 38-39.

BRECHT, Bertold [1967a]: *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1974².

----- [1967b]: *Formalisme i realisme*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

BROCH, Alex [1980]: *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona, Edicions 62.

----- [1985]: *Literatura catalana, balanç de futur*, Barcelona, Edicions del Mall.

----- [1991]: *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Barcelona, Edicions 62.

BUCKLEY, Ramón [1974]: "Del realismo social al realismo dialéctico", *Insula*, núm. 326 (enero), pp. 1 y 4.

CABAÑERO, Eladio [1963]: "Notas para una conducta poética", en: Francisco Ribes [1963], pp. 17-23.

CACERES SANCHEZ, Manuel [1989]: "Sobre los sujetos de la comunicación literaria", *Discurso*, núms. 3-4, pp. 29-41.

CAMPBELL, Federico [1971]: *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1994².

CANO, José Luis [1955b]: *De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Insula.

----- [1957b]: *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1972.

----- [1964a]: "Nota sobre la crítica literaria en España", *Comparative Literatura Studies* (University of Maryland, College Park), I, núm. 4, pp. 305-310.

----- [1964b]: *Antología de la lírica española actual*, Salamanca, Anaya.

----- [1974]: *Poesía española contemporánea. Generaciones de postguerra*, Madrid, Guadarrama.

----- [1979]: *El tema de España en la poesía española contemporánea. Antología*, Madrid, Taurus.

----- [1986]: *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral.

CAÑAS, Dionisio [1991]: "La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50", en: *Jaime Gil de Biedma...* (Actas) [1996], vol. II, pp. 33-43.

CARBALLO PICAZO, A. [1968]: "El saber literario", en: G. Díaz-Plaja (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, vol. VI, pp. 341-373.

CARNERO, Guillermo [1978]: "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía*, núm. 2 (agosto-septiembre), pp. 77-89.

CARNICER, Ramón [1983]: *Friso menor*, Barcelona, Plaza y Janés.

CASADO, Miguel [1988]: "Líneas de los "novísimos"", *Revista de Occidente*, núm. 86-87, pp. 204-224.

CAUDWELL, Christopher [1937]: *Ilusión y realidad. Una poética marxista*, Buenos Aires, Paidós, 1972

CELAYA, Gabriel [1951]: *El Arte como lenguaje*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos.

----- [1952]: "Poesía eres tú", en Francisco Ribes [1952], pp. 43-46.

----- [1958]: "El escritor y sus medios", *Insula*, núm. 137 (15 de abril), pp. 1 y 9.

----- [1959a]: "España en su Poesía actual", en [1959b], pp. 135-140.

----- [1959b]: *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*, Barcelona, Planeta (Col. "Ensayos"), 1979[2].

----- [1959c]: "Doce años después", *Acento cultural*, núm. 3 (enero), pp. 17-20.

----- [1975]: *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra (Col. "Letras Hispánicas").

CERNUDA, Luis [1957]: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

CHAO, Ramón [1970]: "José Miguel Ullán: escritor por legítima defensa" (Entrevista), *Triunfo*, núm. 439 (31 de octubre), p. 64.

CHICO RICO, Francisco [1991]: "Aproximación a las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de Jaime Gil de Biedma", en: *Jaime Gil de Biedma...* (Actas) [1996], vol. I, pp. 247-255.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio [1983a]: "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", en: M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, vol. II, pp. 603-617.

----- [1983b]: *El pensamiento literario de Gabriel Celaya. Evolución y problemas fundamentales*, Granada, Universidad de Granada (Col. "Propuesta").

----- [1986]: "De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo", *Olvidos de Granada*, núm. 13, pp. 151 y 153. Posteriormente, en [1997], pp. 101-110.

----- [1990]: *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Univ. de Granada y Excma. Diputación Provincial, 1990.

----- [1993]: *Teoría, crítica e historia literarias españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992)*, Sevilla, Alfar.

----- [1994]: "La Teoría de la Crítica sociológica", en: P. Aullón de Haro [1994], pp. 387-453.

----- [1996]: "El espacio de la sociología literaria. Cuestiones epistemológicas", en: A. Sánchez Trigueros (ed.) [1996], pp. 11-24.

----- [1997]: *De una poética fieramente humana*, Granada, Diputación Provincial.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté [1966]: *El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la Poesía Social*, Madrid, Insula.

----- [1990]: *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.

CLOTAS, Salvador, y GIMFERRER, Pere [1971]: *Treinta años de literatura es España*, Barcelona, Kairós.

COLOMER I CALSINA, J.M. [1978]: *Els estudiants de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Curial.

COMAS, Antoni [1956]: "La creación poética de J.V. Foix", en [1968], *Ensayos sobre literatura catalana*, Barcelona, Taber, pp. 257-264.

COMFORT, Alex [1949]: *La novela y nuestro tiempo*, Buenos Aires, Realidad.

COMUNICACION, Equipo Editorial de, [1970]: "La crítica literaria en España", *Cuadernos para el Diálogo*, Extraordinario XXIII (diciembre), pp. 31-37.

----- [1975]: "Hegemonía y dominación en la España de postguerra (1)", *Zona abierta*, núm. 4 (verano), pp. 43-59.

CONTE, Rafael [1967]: "Reflexiones sobre el realismo", *Informaciones de las Artes y las Letras*, (3 de junio).

----- [1987]: "Notas apresuradas sobre la crítica literaria en la postguerra española", *República de las Letras*, núm. 17 (enero), pp. 7-10.

CORREA, Gustavo [1953]: "Ultimas tendencias de la crítica literaria en España", *Symposium* (Syracuse), núm. 7 (noviembre), pp. 213-231.

----- [1980]: *Antología de la poesía española*, 2 vols., Madrid, Gredos.

COY, J.J. [1966]: *Crítica literaria actual. Método y sistema*, Madrid, Razón y Fe.

CREMER, Victoriano [1952]: "Notas para acompañar a unos poemas", en: Francisco Ribes [1952], pp. 63-65.

CROS, Edmond [1986]: *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.

CRUZ, Sabina de la, [1990]: "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero", en: *Insula* [1990], pp. 17-19.

CUADERNOS PARA EL DIALOGO [1970]: "Literatura española. A treinta años del siglo XXI", núm. XXIIII Extraordinario (diciembre).

CUENCA, Luis Alberto de, [1979]: "La generación del lenguaje", *Poesía*, núms. 5-6 (invierno de 1979-1980), pp. 245-251.

DEBICKI, Andrew [1986]: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.

----- [1989]: "La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte", en: *Insula* [1989a], pp. 15-16.

DELLA VOLPE, Galvano [1960]: *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

----- [1967a]: *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*, Madrid, Ciencia Nueva.

----- [1967b]: *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.

DIAZ, Elías [1968]: "La filosofía marxista en el pensamiento español actual", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 63 (diciembre), pp. 9-13.

----- [1974]: *Pensamiento español. 1939-1973*, Madrid, EDICUSA (*Cuadernos para el Diálogo*).

----- [1978]: *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)*, Madrid, EDICUSA (*Cuadernos para el Diálogo*), 2ª ed. corregida.

DIEGO, Gerardo [1932]: *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, en [1959].

----- [1934]: *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, en [1959].

----- [1959]: *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus.

DIEZ BORQUE, José María [1973a]: "Nueva Crítica (I, II, III, IV y V)", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núms, 238, 240, 241, 242 y 243 (enero-marzo).

----- [1973b]: "Sociología de la literatura", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 242 (22 de febrero), p. 3.

----- [1973c]: "Formalismo y sociología", *Informaciones de las Artes y las Letras*, núm. 243 (1 de marzo), p. 3.

DIEZ BORQUE, José María (ed.) [1985]: *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.

DOLÇA CATALUNYA [1969]: núm. 50 ("Els escriptors", al cuidado de Baltasar Porcel).

DOMENECH, Ricardo [1961]: "Una reflexión sobre el objetivismo", *Insula*, núm. 180 (noviembre), p. 6.

DOMINGUEZ CAPARROS, José [1982]: *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 1987[2].

DORFLES, Guillo [1976]: *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

EAGLETON, Terry [1978]: *Literatura y crítica marxista*, Madrid, Zero-Zyx.

----- [1983]: *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

ECO, Umberto [1962]: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

----- [1979]: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

----- [1992]: *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ELIOT, T.S. [1933]: *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

EQUIPO "CLARABOYA" (Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio LLamas) [1971]: *Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.

EQUIPO "RESEÑA" [1977]: *La cultura española bajo el franquismo*, Bilbao, Mensajero.

ESCARPIT, Robert [1958]: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima, 1968.

ESCARPIT, Robert *et al.* [1970]: *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, EDICUSA, 1974.

FALCON, Lidia [1979]: *Los hijos de los vencidos. 1939-1949*, Barcelona, Pomaire.

FARGA, Manuel Juan [1969]: *Universidad y democracia en España*, México, Era.

FARRERAS VALENTI, Francesc [1990]: "*Laye*, desde dentro: una experiencia", en: *Insula* [1990], pp. 5-6.

----- [1994]: *Gosar no mentir. Memòries*, Barcelona, Edicions 62.

FERNANDEZ, Angel R. [1990]: "Antonio Machado, crítico literario", en: VV.AA. [1990], vol. III, pp. 411-421.

FERNANDEZ BUEY, F. [1985]: "Marxismo en España", *Sistema*, núm. 66 (mayo), pp. 25-42.

FERNANDEZ GARCIA, María Nieves [1991]: "La sociedad española: hechos que incidieron de forma singular en una generación de poetas", en: *Jaime Gil de Biedma...* (Actas) [1996], vol. II, pp. 101-106.

FERNANDEZ SEVILLA, Julio [1975]: *Erudición y crítica en los siglos XIX y XX*, Madrid, La Muralla.

FERRAN, Jaime [1976]: *Antología parcial*, Barcelona, Plaza & Janés.

FERRATER, Gabriel [1979]: *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Edicions 62.

FERRATER, Juan [1950]: "El método histórico de las generaciones", *Laye*, núm. 1 (marzo), pp. 9 y 11.

----- [1952]: "Aspectos de la obra de arte", *Laye*, núm. 19 (mayo-julio), pp. 5-10.

----- [1953]: "De generaciones y de cuentas, y de una esperanza", *Laye*, núm. 23 (abril-junio), pp. 170-173.

----- [1962]: *La operación de leer*, Barcelona, Seix Barral.

FERRERAS, Juan Ignacio [1980]: *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra.

FLYS, M.J. [1971]: "Realismo y realidad en la poesía de Dámaso Alonso", *Prohemio*, II, pp. 273-283.

FOKKEMA, D.W. e IBSCH, E. [1981]: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992[4].

FORTES, José Antonio [1988]: "Gallimard y la Novela Española de Postguerra. Años 1957-1968", *Letras Peninsulares*, vol. I, núm. 2, pp. 182-199.

----- [1989b]: "Para romper el olvido y el silencio. (La historia de la Escuela de Barcelona): Nota de lectura", *Letras Peninsulares*, vol. II, núm. 1, pp. 135-140.

----- [1989c]: "Novelistas a la violeta: Ultima situación de la novela española actual", *Letras Peninsulares*, vol. II, núm. 2, pp. 225-229.

FOSSEY, Jean Michel [1970]: "La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán" (Entrevista), *El Norte de Castilla*, (22 de noviembre), p. 19.

FRYE, Northrop [1957]: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991[2].

----- [1971a]: *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973.

----- [1971b]: *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

----- [1976]: *La escritura profana*, Caracas, Monte Avila, Editores, 1992[2].

FUSTER, Joan [1971]: *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1985[7].

----- [1972]: "Introducció" a: V.A. Estellés, *Obres completes*, Valencia, L'Estel.

GALAN, Diego [1978]: "Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes" (Entrevista), *La Estafeta Literaria* (15 de marzo).

GALAN, Diego, y LARA, Fernando [1973]: *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta.

GALLAS, H. [1973]: *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GARASA, D.L. [1973]: *Literatura y sociología*, Buenos Aires, Troquel.

GARCIA BERRIO, Antonio [1989]: "El imaginario cultural en la estética de los "Novísimos"", en: *Insula* [1989b], pp. 13-15.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor [1969]: "*Espadaña* (1944-1951). Biografía de una revista de poesía y crítica)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 236 (agosto), pp. 380-397.

----- [1972]: "Primera etapa de un "novísimo": Pedro Gimferrer: *Arde el mar*", *Papeles de Son Armadans*, núm. CXC (enero), pp. 45-61.

----- [1973]: *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española.

----- [1986]: "La renovación estética de los años sesenta", en: *El estado de las poesías*, monográficos de *Los Cuadernos del Norte*, núm. 3 , pp. 10-12.

----- [1989]: "Entrevista a Pera Gimferrer", *Insula*, núm. 505 (enero), pp. 27-28.

GARCIA HORTELANO, Juan [1971]: *Literatura y política. En torno al realismo español*, Madrid, EDICUSA.

----- [1978]: *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus, 1987.

GARCIA MARTIN, José Luis [1981]: "Nuevo viaje del parnaso o la sucesión de los novísimos", *Camp de l'Arpa*, núm. 86 (abril), pp. 42-49.

----- [1983]: "Cara y cruz de los novísimos", *Fin de Siglo*, núm. 5, pp. 74-75.

----- [1985]: "¿Qué hay de nuevo en poesía?", *Quimera*, núm. 45, pp. 50-59.

----- [1986]: *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación.

GARCIA MONTERO, Luis [1986]: "Del cincuenta en adelante", en: *Olvidos de Granada* [1986], pp. 147-149.

GARCIA MORAL, Concepción, y PEREDA, R.M. [1979]: *Joven poesía española (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1982[3].

GARCIA POSADA, Miguel [1979]: *Cuarenta años de poesía española. Antología 1939-1979*, Madrid, Cincel (Col. "Grandes obras de la literatura universal, 402").

GARCIA RICO, Eduardo [1971b]: *Literatura y política. En torno al realismo español*, Madrid, EDICUSA (Col. "Los Suplementos" de *Cuadernos para el Diálogo*).

GARCIASOL, Ramón de, [1858]: "Notas sobre la nueva poesía española (1939-1958)", *Acento cultural*, núm. 2 (diciembre).

----- [1963]: "Poesía y pueblo", *Insula*, núms. 200-201 (julio-agosto), p. 6.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel [1976]: *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española.

----- [1982]: "La moderna teoría literaria en España (1940-1980)", en [1982], *Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la crítica en la actualidad*, Madrid, C.S.I.C.

----- [1983]: "Estructura social y forma de contenido literario", en: VV:AA:, *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, pp. 239-249.

----- [1992]: *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia, A. Belinchón.

GIL CASADO, Pablo [1968]: *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1973 (2ª ed. corr. y aument.).

GIL DE BIEDMA, Jaime [1955]: "Poesía y comunicación", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 67 (julio), pp. 96-101.

----- [1974]: *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen.

----- [1980]: *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.

GIMENEZ FRONTIN, José Luis [1983]: "Entre "sociales" y "novísimos": el legado poético de Jaime Gil de Biedma", *Quimera*, núm. 32, pp. 52-63.

----- [1990]: "Gil de Biedma y la generación novísima", en: *Insula* [1990], pp. 57-58.

GIMFERRER, Pere [1970]: "Poética", en: J.M. Castellet [1970a], pp. 155-158.

----- [1977]: "El pensamiento literario (1939-1976)", en VV.AA., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ed. de Bolsillo, pp. 105-130.

---- [1983]: "¿Qué fue la literatura de posguerra?", *El País* (domingo, 11 de diciembre).

GOLDMANN, Lucien [1959]: *Recherches dialectiques*, París, Gallimard.

----- [1961]: "L'esthétique du jeune Lukács", *Médiations*, núm. 1.

----- [1964]: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

----- [1968]: *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península.

----- [1969]: "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", en: Barthes *et al.* [1969], pp. 205-222.

GOLDMANN, L. *et al.* [1971]: *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión.

GOMEZ SEGADE, M.A., y otros [1984]: "Rumbos de la poesía española en los ochenta", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 9, núm. 1-3, pp. 175-200.

GOMIS, Lorenzo [1992]: "La generación del 50", *La Vanguardia*, núm. 39.709 (22 de junio), p. 25

GONZALEZ, Angel [1975]: "Identidad de contrarios en la poesía de Antonio

Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 304-307 (octubre 1975-enero 1976), pp. 544-558.

----- [1980]: "Poesía española contemporánea", *Los Cuadernos del Norte*, núm. 3 (agosto-septiembre), pp. 4-7.

----- [1993]: "La poesía de la generación del 27", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 514-515, pp. 39-51.

GONZALEZ, J.M. [1982]: *Poesía española de posguerra. (Celaya/ Otero/Hierro (1950-1960))*, Madrid, Edi-6.

GONZALEZ, José Ramón [1991]: "La prosa crítica de Jaime Gil de Biedma. Estrategias de supervivencia", en: *Jaime Gil de Biedma...* (Actas) [1996], vol. I, pp. 345-350.

GONZALEZ MARTIN, J.P. [1970]: *Poesía hispánica (1939-1969). Estudio y Antología*, Barcelona, El Bardo.

GONZALEZ MARTIN, Vicente [1980]: "La poesía de la "Neovanguardia" italiana: premisas estéticas", *Studia Zamorensia*, núm. 1, pp. 271-283.

GONZALEZ MUELA, Joaquín [1973]: *La nueva poesía española*, Madrid, Alcalá.

GOÑI, Javier [1984]: "Vicente Molina Foix o la nostalgia de haber sido "novísimo"", *Insula*, núm. 451, p. 16.

GOYTISOLO, Juan [1959]: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.

----- [1967]: *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

GRACIA, Jordi [1993a]: "Los años cincuenta y la vía española de un catalanismo cultural", *Sistema*, núm. 112, pp. 89-102.

----- [1993b]: "Los orígenes intelectuales de *Laye* en dos revistas del SEU, *Estilo* y *Qvadrante*", en: *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, núm. 4, pp. 47-70.

----- [1994]: *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones

Universitarias.

GRAMSCI, Antonio [1963]: *La formación de los intelectuales*, Barcelona, Grijalbo, 1974.

----- [1967]: *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.

GRANADOS, Vicente [1981]: "Pepe Carvalho y su época", *Nueva Estafeta*, núm. 29 (abril), pp. 70-74.

GRANDE, Félix [1970]: *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.

----- [1971]: *Biografía*, Barcelona, Barral.

----- [1979]: "La poesía española desde 1970. ¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver", *El Viejo Topo*, núm. 30 (marzo), pp. 60-62.

GUBERN, Roman [1981]: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Barcelona, Península.

GUILLEN, Jorge [1928]: *Cántico. Fe de vida*, México, Litoral, 1945[3].

GULLON, Ricardo [1988] "Lo que ha sido y está siendo la crítica", *Leer*, núm. 12 (abril-junio), pp. 89-90.

GULLON, Ricardo (dir.) [1992]: *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael [1982]: "Sobre la crítica y su carencia en las Españas", *Quimera*, núm. 24 (octubre), pp. 12-21.

----- [1983]: *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.

HARO IBARS, Eduardo [1980]: "La poesía española, de la combatividad al fracaso", *Tiempo de Historia*, núm. 62 (enero), pp. 214-219.

HELLER, Agnes [1970]: *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1977.

HERNANDEZ, Antonio [1976]: *Los premios literarios ¿cosa nostra?*, Madrid, Akal.

----- [1978]: *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx.

HERNANDEZ GUERRERO, José Antonio [1990]: "La teoría literaria de Antonio Machado: ser y ejercer de poeta", en: VV.AA. [1990], vol. IV, pp. 43-48.

HERNANDEZ GUERRERO, José Antonio (ed.) [1991]: *Retórica y Poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio [1969]: "La crítica literaria", *La Estafeta Literaria*, núm. 434 (diciembre), pp. 234-235.

----- [1972]: "Los problemas de la crítica", *La Estafeta Literaria*, núm. 500 (septiembre), pp. 8-13.

ILIE, Paul [1981]: *Literaura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.

INDICE DE ARTES Y LETRAS [1955]: "Adiós a *Laye*", núm. 76 (enero), p. s/n.

INGARDEN, Roman [1931]: *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

----- [1968]: *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, Niemeyer.

I novissimi. Poesie per gli anni '60 [1961], Turín, Einaudi, 1977^{2}.

INMAN FOX, E. [1967]: "Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 205 (enero), pp. 5-26.

----- [1969]: "La poesía "social" y la tradición simbolista", *La Torre*, núm. 64 (abril-junio), pp. 47-62.

INSULA [1963]: "Coloquios sobre el realismo", núm. 204, p. 2.

----- [1971b]: "I Encuentro de Sociología de la Literatura en Zaragoza", núm. 294 (mayo), p. 2

----- [1974]: "La crítica literaria en España", núm. 327, p. 2.

----- [1988]: Núm. 494 (enero): monográfico sobre "Encuentros con el 50. La voz poética de una generación".

----- [1989a]: "De estética novísima y "novísimos", I", núm. 505 (enero), pp. 9-19.

----- [1989b]: "De estética novísima y los "novísimos", II", núm. 508 (abril), pp. 13-16.

----- [1990]: núms. 523-524: "El grupo poético "Escuela de Barcelona"" (julio-agosto).

ISER, Wolfgang [1976]: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus (Col. "Persiles", 176), 1987.

Jaime Gil de Biedma y su generación poética: Actas del congreso (2 vols.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Dpto. de Educación y Cultura, 1996.

JAUSS, Hans Robert [1967]: "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en: VV.AA. [1971], *La actual ciencia literaria alemana*, pp. 37-114.

----- [1977]: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

----- [1991]: *Teoria de la recepció literària*, Barcelona, Barcanova.

JIMENEZ, José Olivio [1966]: "Poética y poesía de la joven generación poética española", *Hispania*núm. 49, pp. 195-205.

----- [1967]: "Medio siglo de poesía española (1917-1967)", *Hispania*, vol. 50, núm. 4 (diciembre), pp. 931-946.

----- [1970]: "Nueva poesía española (1960-1970)", *Insula*, núm. 288 (noviembre), pp. 1 y 12-13.

----- [1972]: *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Insula.

----- [1975]: "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 304-307 (octubre-diciembre 1975/enero 1976), pp. 870-903.

----- [1983]: *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de*

posguerra, U.S.A., Society of Spanish and Spanish-American Studies.

----- [1985]: "Reafirmación, proximidad, continuidad, notas hacia la poesía española última (1975-1985)", *Las nuevas Letras*, núms. 3-4 (invierno), pp. 40-48.

----- [1989]: "Variedad y riqueza de una estética brillante", *Insula*, núm. 505, pp. 1-2.

KANTIL (Revista de Literatura) [1979]: "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva" (Entrevista), núm. 13 (febrero).

KOSIK, Karel, [1967]: *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo.

LAIN ENTRALGO, Pedro [1945]: *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

----- [1957]: *España como problema*, Madrid, Aguilar.

----- [1976]: *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral.

LAZARO CARRETER, Fernando [1969]: "La lingüística norteamericana y los estudios literarios de la última década", *Revista de Occidente*, 2ª época, tomo XXVII, núm. 81, pp. 319-347.

----- [1976]: *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus.

----- [1980]: *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.

LECHNER [1975]: *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda. De 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Pers Leiden.

LEENHARDT, J. [1971]: "La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia", en: L. Goldmann *et al.* [1971], pp. 45-71.

----- [1982]: "La aproximación sociológica", en: M. Dufrenne y V. Knapp, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales. 3. Arte y Estética. Derecho*, Madrid Tecnos / Unesco, pp. 139 y ss.

LEVI-STRAUSS, Claude [1955]: "The Structural Study of Myth", en [1958].

----- [1958]: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós ("Básica, 41"), 1992[2].

LEYVA, A. [1959]: "Notas para una teoría de la expresión poética", *Acento cultural*, núm. 4 (febrero).

LLOP, José Carlos [1992]: "Héroes, mitos y victorias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 508, pp. 141-142.

LLORCA, Vicens [1989]: *L'obra poètica de Màrius Sampere (Assaig de revisió del realisme històric)*, Barcelona, Columna.

LOPEZ, Ignacio-Javier [1989]: "El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía", en: *Insula* [1989a], pp. 17-18.

LOPEZ ANGLADA, Luis [1960]: "La poesía como testimonio y como expresión", *Acento cultural*, núm. 6 (enero).

LOPEZ DE ABIADA, José M. [1989]: "Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea", en: *Insula* [1989a], pp. 18-19.

LOPEZ MORILLAS, Juan [1957]: "Ortega y Gasset y la crítica literaria", *Cuadernos Americanos*, XVI, núm. 93 (mayo-junio), pp. 97-102.

LOPEZ PACHECO, Jesús [1958]: "Realismo sin realidad", *Acento*, núm. 1 (noviembre).

LOPEZ PIÑA, Antonio, y ARANGUREN, Eduardo L. [1976]: *La cultura política en la España de Franco*, Madrid, Taurus.

LUDZ, Peter [1961]: "Prólogo" a: G. Lukács [1961].

LUIS, Leopoldo de, [1965]: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara.

----- [1969]: "La poesía social, otra vez", *Insula*, núm. 247 (junio), p. 4.

LUKACS, Georg [1909]: "Lo burgués y "l'Art pour l'Art": Theodor Storm", en [1961].

----- [1923]: *Historia y conciencia de clase* (vol. I), Barcelona, Orbis, 1985.

----- [1945]: "Introducción a los escritos teóricos de Marx y Engels", en [1961].

----- [1955]: *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

----- [1958]: *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963.

----- [1961]: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1989.

----- [1963]: *Estética*, Barceloa-México, Grijalbo, 1966.

----- [1968]: *Goethe y su época*, Barcelona-México, Grijalbo.

LYOTARD, Jean-Francois [1986]: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.

M.A. [1953]: "Diatriba contra la crítica literaria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 37, pp. 112-113.

MACHADO, Antonio [1914]: "Para un estudio de la literatura española", en [1957], pp. 39-41.

----- [1916]: "Sobre las imágenes de la lírica", en [1957], pp. 33-35.

----- [1924]: "Reflexiones sobre la lírica", en [1964], pp. 821-831.

----- [1931a]: "Poética" en: Gerardo Diego [1959], pp. 152-153.

----- [1931b]: "Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua", en [1957], pp. 105-129.

----- [1957]: *Los complementarios y otras prosas póstumas*, Buenos Aires, Losada.

----- [1964]: *Obras. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Losada.

MACHEREY, P. [1966]: *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974

MAGNY, Claude-Edmonde [1948]: *L'âge du roman américain*, París, Editions du Seuil.

MAINER, José-Carlos [1972]: "Creación y público en las literaturas de lengua

española. (Crónica de unos coloquios de Sociología literaria)", *Insula*, núm. 307, p. 4.

----- [1973]: "Sociología de la literatura en España", *Sistema*, núm. 1 (enero), pp. 69-80.

----- [1980]: "La vida cultural (1939-1980)", en: *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. VIII, Barcelona, Crítica, pp. 5-16.

----- [1989]: "Para leer *despacho literario*", *Despacho Literario de la oficina poética internacional*, núm. Capricornio, pp. 1-5.

----- [1994]: *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.

MAINER, José-Carlos (ed.) [1971]: *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.

MANGINI GONZALEZ, Shirley [1980]: *Gil de Biedma*, Madrid, Júcar.

MANRIQUE DE LARA, José Gerardo [1971]: *Poesía española de testimonio*, Madrid, Epesa.

----- [1974]: *Poetas sociales españoles*, Madrid, Epesa.

MANTERO, Manuel [1971]: *La poesía del yo al nosotros (Introducción a la poesía contemporánea)*, Madrid, Guadarrama.

----- [1980]: "Trece antologías poéticas (años 40 y 50)", en: Blas de Otero, *Study of a Poet*, (C. Mellizo y L. Salstad (eds.), University of Wyoming, pp. 53-69.

----- [1991]: "Quince antologías poéticas (años 60)", *Celacanto. Revista de Literatura*, núms. 3-4 (primavera), pp. 76-91.

MARCO, Joaquín [1980]: "La poesía", en: Francisco Rico (al cuidado de,), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VIII, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 109-138.

MARCUSE, Herbert [1954]: *L'home unidimensional*, Barcelona, Edicions 62, 1968.

MARFANY, Joan-Lluis [1976]: "Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. I", *Els Marges*, núm. 6, pp. 29-57.

----- [1977]: "Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. II", *Els Marges*, núm. 11, pp. 3-29.

MARIAS, Julián [1949]: *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente.

MARRA-LOPEZ, José Ramón [1962]: "La Colección Colliure. Poesía de compromiso", *Insula*, núm. 183 (febrero), p. 4.

----- [1965]: "Una nueva generación poética", *Insula*, núm. 221 (abril), p. 5.

MARSAL, J.F. [1979]: *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Península.

MARTIN PARDO, Enrique [1967]: *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel.

----- [1970]: *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.

----- [1990]: *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.

MARTINEZ-BONATI, Félix [1980]: "Fenomenología y crítica (notas para una discusión)", *Dispositio*, vol IX, núms. 24-26, 1984, pp. 91-106.

MARTINEZ CACHERO, José María [1985]: *La novela española entre 1936 y 1980 (Historia de una aventura)*, Madrid, Castalia.

MARTINEZ ROMERO, Carmen [1988]: "De la consideración sociologista de la literatura a la formal en la edición divulgativa", *Anales del Colegio Universitario de Almería. Letras*, vol. VII, pp. 165-173.

----- [1989]: *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975)*, Granada, Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada.

MARTINEZ RUIZ, Florencio [1971]: *La Nueva Poesía Española*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARTINEZ SARRION, Antonio [1970]: "Poética", en: J.M. Castellet [1970a], pp. 89-93.

MARX, K. y ENGELS, F.: *Escritos sobre arte*, Barcelona, Península, 1969.

MASOLIVER RODENAS, Juan Antonio [1990]: "La "Escuela de Barcelona": La poesía como complicidad y confidencia", en: *Insula* [1990], pp. 19-21.

MATAMORO, Blas [1980]: *Saber y literatura (Por una epistemología de la crítica literaria)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

----- [1984]: "La lectura como colaboración", *Cuadernos Hispano-americanos*, núm. 403-405 (enero-marzo), pp. 209-307.

MATEO GAMBARTE, Eduardo [1996]: *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.

MAYORAL, José Antonio (compilac. de textos y bibl.) [1987]: *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.

MEDINA, Jaume [1988]: "La crítica literària i la història de la literatura", en RIQUER-COMAS-MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 285-300.

MERMALL, Thomas [1976]: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Madrid, Taurus, 1978.

MESQUIDA, Biel y PANERO, Leopoldo María [1977]: "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada", *El Viejo Topo*, núm. 7 (abril), pp. 41-43.

MIGNOLO, Walter [1983]: "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica", *Revista de Literatura*, núm. 90, pp. 5-38.

MIRALLES, Carlos [1969]: "La poesia catalana en 1967 i 1968", *El Pont*, núms. 32 (junio), pp. 36-44, y 33 (julio), pp. 34-42.

MIRO, Emilio [1978]: "Antologías", *Insula*, núm. 379 (junio), pp. 6-7.

MOLINA, César Antonio [1990: *Medio siglo de Prensa Literaria española (1900-1950)*, Madrid, Edymion.

MOLINA-FOIX, Vicente [1970]: "Poética", en: J.M. Castellet [1970a], pp. 183-187.

MONTERO, Isaac [1970]: "Acotación a una mesa redonda (Respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XXIII extraordinario (diciembre), pp. 65-74.

MORA MAESTU, Luis [1986]: "La crítica materialista hoy: tres perspectivas", *Revista Internacional de Sociología*, vol. 44, fascículo 2 (abril-junio), pp. 243-252.

MOYA, C. [1970]: *Sociólogos y sociología*, Madrid, Siglo XXI.

MUKAROVSKY, J. [1936]: "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, G. Gili, 1977.

MUNARRIZ, Jesús [1971]: "Prólogo" a: J.M. Alvarez, *87 poemas*, Madrid, Helios.

MUNARRIZ, Jesús (coord.) [1990]: *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura.

NICOLAS, César [1989]: "*Novísimos* (1966-1988): notas para una poética", en *Insula* [1989a], pp. 11-14.

NORA, Eugenio de, [1949]: "Machado ante el futuro de la poesía lírica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12 (sept.-dic.), pp. 503-512.

----- [1978]: "*Espadaña*, 30 años después", en *Espadaña (Revista de Poesía y crítica)*, edición facsímil, León, Espadaña Editorial, pp. IX-XVII.

NUNEZ LADEVEZE, L. [1971]: "Modelos para una crítica genético-estructural", *Nuestro Tiempo*, núm. 210 (diciembre), pp. 5-23.

OLVIDOS DE GRANADA [1986]: Núm. 13, extraordinario. Monográfico sobre "Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50".

ORTEGA Y GASSET, José [1923]: *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe.

----- [1925a]: *Ideas sobre la novela*, en :*Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 13-56.

----- [1925b]: *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

----- [1950]: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente.

----- [1971]: *Historia como sistema*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. "Austral, 1440").

PALOMERO, Mari Pepa [1987]: *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.

PALOMO, Pilar. [1988]: *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.

PAMIES, Teresa [1977]: *Los niños de la guerra*, Barcelona, Bruguera.

PAYERAS GRAU, María [1986]: *Poesía española de posguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.

----- [1990b]: "Literatura, sociedad anónima", en: *Insula* [1990], pp. 8-13.

----- [1990c]: "Antonio Machado y los "poetas de Colliure"", en: VV.AA. [1990, vol. III, pp. 185-197.

PAZ, Octavio [1977]: Prólogo a: J. Guillén, *Cántico. Fe de Vida*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, pp. 7-37.

PEÑA-ARDID, Carmen [1992]: *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

PEÑA, Pedro J. de la, [1982]: "Tendencias actuales de la poesía española", *Nueva Estafeta*, núms. 43-44 (junio-julio), pp. 77-79.

PEREDA, Rosa María [1981]: "Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa", *Cuadernos del Norte*, vol. 2, núm. 5 (enero-febrero), pp. 59-62.

PERPINYA, Núria (ed.) [1995]: *Lectures al quadrat. Les arts crítiques de J. Molas, J.M. Castellet, J. Triadú y J. Fuster*, Lleida, Pagès Editors i Universitat de Lleida.

PETERSEN, Julius [1930]: *Die literarischen Generationen*, en: Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*. (Trad. esp., México, 1946).

PI DE CABANYES, Oriol, y GRAELLS, Guillem-Jordi [1971]: *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*, Barcelona, Pòrtic.

PINILLA DE LAS HERAS, E. [1989]: *En menos de la libertad. Dimensiones*

políticas del Grupo Laye en Barcelona y en España, Barcelona, Anthropos.

PLA, Josep [1979]: *Notes de capvesprol*, en *Obra Completa*, vol. 35, Barcelona, Destino.

PLEJANOV, Yuri [1913]: *Arte y vida social*, Barcelona, Fontamara, 1974.

POSADA, F. [1969]: *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna.

POUILLON, Jean [1946]: *Temps et roman*, París, Gallimard.

POULET, Georges (ed.) [1967]: *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1969.

POZANCO, Víctor [1976]. *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ambito.

POZUELO YVANCOS, José María [1988]: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

PRAT, Ignacio [1983]: *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus.

PRIETO, Antonio [1971]: *Espejo del Amor y de la Muerte. Antología*, Madrid, Bezoar.

PROVENCIO, Pedro [1988a]: "Los poetas en sus poéticas", *Revista de Occidente*, núms. 86-87, pp. 179-194.

----- [1988b]: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1996^2.

PROPP, Vladimir [1928]: *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985.

PUCCINI, Darío [1960]: *Romancero de la resistencia española*, Barcelona, Península, 1982.

PULIDO TIRADO, Genara [1992]: *La teoría poética de Carlos Bousoño. Estudio de la* Teoría de la expresión poética *(1952)*, Granada, Univ. de Granada, Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Grupo de Investigación "Teoría de la Literatura y sus Aplicaciones".

----- [1994]: *Retórica y neorretórica en Carlos Bousoño*, Granada, Universidad de Granada.

----- [1997]: "Semiótica e interpretación en Umberto Eco", en: *Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica ("Espacios literarios y espacios artísticos")*, (Baeza, 22-24 de septiembre): en prensa.

QUIÑONES, Fernando [1967]: *Ultimos rumbos de la poesía española*, Buenos Aires, Columba.

REPUBLICA DE LAS LETRAS [1987]: núm. 17 (enero), monográfico sobre "La crítica literaria".

REVISTA. SEMANARIO DE ACTUALIDADES, ARTES Y LETRAS [1952]: "Editorial", núm. 1 (17 de abril), p. 1.

RIBES, Francisco [1952]: *Antología consultada de la Joven Poesía Española*, Valencia, Distribuciones Mares.

----- [1963]: *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1975[3].

RICA, Carlos de la, [1965]: "Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)", *Papeles de Son Armadans*, tomo XXXVII, núms. CIX, pp. III-XVI, y CX, pp. XXXV-XLVIII.

RICO, Manuel [1992]: "El acceso a la contemporaneidad de la poesía española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 508, pp. 57-64.

RIDRUEJO, Dionisio [1952]: "Excluyentes y comprensivos", *Revista*, núm. 1 (17 de abril), p. 5.

----- [1963]: *Escrito en España*, Madrid, G. del Toro, editor, 1976.

----- [1973]: *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones.

----- [1976]: *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta.

RIERA, Carme [1988]: "Amistad a lo largo", *Quimera*, núm. 74 (enero), pp. 48-55.

----- [1990a]: *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península.

----- [1990b]: "El núcleo poético de la "Escuela de Barcelona": Vocación de modernidad", en: *Insula* [1990], pp. 7-8.

----- [1990c]: "Antonio Machado y el grupo catalán de los 50", en: VV.AA. [1990], vol. III, pp. 223-231.

ROBBE-GRILLET, Alain [1956]: "Un camino para la novela futura", *N.N.R.F.*, núm. 43.

----- [1963]: *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio [1983]: "La crítica literaria marxista", en: Aullón de Haro (ed.) [1983], pp. 209-250.

ROGGIANO, A.A. [1956]: "Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset", *La Torre*, núms. 15-16, pp. 337-359.

ROMERA CASTILLO, José (ed.) [1981]: *La literatura como signo*, Madrid, Playor.

ROMO FEITO, Fernando [1991]: "Jaime Gil de Biedma y la poética", en: *Jaime Gil de Biedma...* (Actas) [1996], vol. I, pp. 489-498.

ROVIRA, Pere [1986]: *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Ediciones del Mall.

RUBIO, Fanny [1976]: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.

----- [1980]: "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 361-362 (julio-agosto), pp. 199-214.

----- [1981]: "Una manera diferente de poetizar", *Nueva Estafeta*, núm. 30 (mayo), pp. 100-101.

----- [1982]: "Un alto en la poesía actual. (Preguntas, reflexiones, vueltas y dudas desde la poesía de los ochenta) o la bella derrota de los jóvenes en cinco tiempos", *Camp de l'Arpa*, núms. 101-102 (julio-agosto), pp. 23-28.

----- [1986]: "Un encuentro necesario", en: *Olvidos de Granada* [1986], pp. 149-

150.

----- [1990]: "Antonio Machado en la posguerra: rescates y secuestros", en: VV.AA. [1990], vol. III, pp. 249-257.

RUBIO, Fanny y FALCO, José Luis [1982]: *Poesía española contemporánea*, Madrid, Alhambra.

RUBIO, Rodrigo [1969]: "La crítica criticada", *La Estafeta Literaria*, núm. 422 (junio), p. 38.

SAENZ DE BUROAGA, Gonzalo [1955]: "Juventud española", *Alcalá*, núm. 64 (25 de enero), p. s/n.

SAINZ RODRIGUEZ, P. [1989]: *Historia de la Crítica Literaria en España*, Madrid, Taurus.

SALINAS, Jaime [1990]: "Retrato de familia (Conversación con Laureano Bonet)", en: *Insula* [1990], pp. 69-72.

SALINAS, Pedro [1959]: "El poeta y las fases de la realidad", *Insula*, núm. 146 (15 de enero).

SAMSO, Joan [1994]: *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)* (2 vols.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SANCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dr.) [1996]: *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo (present. y selecc.) [1970]: *Estética y marxismo*, 2 vols., México, Era, 1975.

SANTOS TORROELLA, Rafael [1959]: "Una palabra, otra palabra y otra palabra...", *El Noticiero Universal* (28 de mayo), p. 5.

SANZ VILLANUEVA, Santos [1976]: "Los inciertos caminos de la poesía de postguerra", epílogo a: Víctor Pozanco [1976].

----- [1980]: *Historia de la novela social española (1942-75)*, Madrid, Alhambra,

2 vols.

SARRAUTE, N. [1956]: *La era del recelo. Ensayos sobre novela*, Madrid, Guadarrama, 1967.

SARTRE, Jean-Paul [1948]: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1957[2].

----- [1972]: *Plaidoyer pour les intellectuels*, París, Gallimard.

SASTRE, Alfonso [1965]: *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral.

----- [1970]: *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo.

----- [1972]: "Poco más que anécdotas "culturales" alrededor de quince años (1950-1965)", *Triunfo*, núm. extra 507 ("La cultura en la España del siglo XX") (17 junio).

----- [1984]: "El abominable método de las generaciones", *El País* (jueves, 31 de mayo), pp. 11-12.

SERNA, Mercedes, FRANCO, Vicente, y ASCUNCE, José Angel [1997]: *La Poesía de Postguerra (1)*, Madrid, Júcar.

SIEBENMANN, Gustav [1969]: "¿Qué es "un poema tipicamente machadiano"", *Papeles de Son Armadans*, LIII, núm. CLVII, pp. 31-49.

----- [1973]: *Los estilos literarios en España desde 1900*, Madrid. Gredos.

SILENTE (pseudónimo de Enrique Badosa) [1955]: "Tribuna del conferenciante. Homenaje a la memoria de donJosé Ortega y Gasset, en el Instituto de Estudios Hispánicos", *Destino*, (19 de noviembre), p. 35.

SILES, Jaime [1976]: "Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena", *Insula*, núm. 350 (enero), p. 12.

----- [1989]: "La tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en: *Insula* [1989a], pp. 9-11.

SOBEJANO, Gonzalo [1961]: "La situación actual de la crítica literaria en España", *Levende Talen*, núm. 213 (febrero), pp. 74-92.

----- [1970]: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975 (2ª ed. corr. y aument.).

SONTAG, Susan [1966]: *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

SOREL, Andrés [1978]: "Introducción" a *Literatura y crítica marxista*, de Terry Eagleton, Madrid, Zero-Zix.

----- [1979a]: "De la cultura de la resistencia a la cultyra revolucionaria", *El Viejo Topo*, núm. 31 (abril), pp. 34-37.

----- [1979b]: "Primer Congreso de escritores. De la soledad al grito", *El Viejo Topo*, núm. 31 (abril), pp. 56-57.

SOTO, Juvenal [1976]: "La poesía española durante el franquismo. Unas notas de urgencia", *Litoral*, núms. 61-63, pp. 243-254.

SULLA, Enric [1976]: "El pensamiento literario", *Destino*, núm. 2043 (25 de noviembre-1 de diciembre), pp. 35-36. [Fascículo del coleccionable *Catalunya sota el franquisme*].

TALENS, Jenaro [1989]: *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y TV/University of Minnesota.

TODO, Ll.M. [1987]: *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos.

TODOROV, Tzvetan [1965]: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1991[6].

----- [1968]: *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Seuil.

TORRE, Guillermo de, [1948]: *Tríptico del sacrificio*, Buenos Aires, Losada.

----- [1962]: *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.

----- [1970]: *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo [1957]: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.

----- [1990]: "La crítica como necesidad", *ABC Literario* (14 de julio), p. VII.

TRIADU, Joan [1954]: *La poesia segons Carles Riba*, Barcelona, Barcino, 1984.

----- [1964]: *Nova antologia de la poesia catalana. 1900-1964 (De Maragall als nostres dies)*, Barcelona, Selecta, 1965.

TRIAS, Eugeni [1981]: "Heidegger y Sartre", *Camp de l'Arpa*, núm. 84-85 (febrero-marzo), pp. 13-14.

TRILLING, Lionel [1956]: *La imaginación liberal*, Barcelona, Edhasa, 1971.

TUSELL, Javier [1977]: *La oposición democrática al franquismo*, Barcelona, Planeta.

TUSELL, Javier, ALTED, Alicia y MATEOS, Abdón (Coordinadores) [1990]: *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Madrid, UNED.

UCEDA, Julia [1962]: "Presupuestos para una nueva poesía", *Insula*, núm. 185 (abril), p. 7.

----- [1967]: "La traición de los poetas sociales", *Insula*, núm. 242 (enero) pp. 1 y 12.

UREÑA, Gabriel [1982]: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo.

UROGALLO, EL [1990]: Núm. 49 (junio): monográfico sobre "Poetas del cincuenta. Una revisión".

VALENTE, José Angel [1963]: "Conocimiento y comunicación", en: Francisco Ribes [1963], pp. 155-161. Incluido en [1971], pp. 19-25.

----- [1970]: "La poesía, conexiones y recuperaciones", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XXIII Extraordinario (diciembre), pp. 42-44.

----- [1971]: *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.

VALVERDE, José María [1953]: "El problema de la literatura española a la luz de la catalana", *Revista*, núm. 90 (31 de diciembre de 1953 - 6 de enero de 1954).

----- [1954]: "La "nueva objetividad" del arte", *Arbor*, núm. 107 (noviembre), pp. 233-255.

VALL I SOLAZ, Francesc Xavier [1990]: *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Facultad de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona [Microforma].

VALLVERDU, Francesc [1968]: *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona, Edicions 62 (Col. "Llibres a l'abast, 59").

----- [1981]: *El conflicto lingüístico en Cataluña: historia y presente*, Barcelona, Península.

VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel: "La crítica entre el sacerdocio y la ciencia veterinaria", *Camp de l'Arpa*, núm. 8, pp. 17-18.

----- [1970a]: "Tres notas sobre literatura y dogma", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. Extraordinario XXIII (diciembre), pp. 17-22.

----- [1970b]: "Poética", en: J.M. Castellet [1970a], pp. 57-60.

----- [1970c]: *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen.

VELEZ, Carlos [1958]: "Notas sobre la poesía social", *Acento*, núm. 1 (noviembre).

VELILLA, R. [1977]: *Poesía española 1939-1975*, Tarragona, Ed. Tárraco.

VERDU, Vicente [1979]: "La afición a la intimidad", *El Viejo Topo*, núm. 31 (abril), pp.41-42.

VIEJO TOPO, EL, [1979]: Núm. 31 (abril): dedicado al franquismo.

----- Extra 8: "Una década poco prodigiosa: Balance político, social y cultural de los 70".

VIGNOLA, Beniamino [1981]: "La manía de Venecia y las letras españolas (Diez años de novísimos)", *Camp de l'Arpa*, núm. 86 (abril), pp. 38-41.

VILANOVA, Antonio [1995]: *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen.

VILLACORTA BAÑOS, F. [1980]: *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal*, Madrid, Siglo XXI.

VILLENA, Luis Antonio de, [1981]: "Lapitas y centauros", *Quimera*, núm. 12 (octubre), pp. 13-16.

----- [1986]: Enlaces entre vanguardia y tradición. (una aproximación a la estética novísima)", en: *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, núm. 3, p. 35.

VODICKA, F. [1964]: "Historia de la repercusión de la obra literaria", en: VV.AA. [1971], *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, pp. 49-61.

VV.AA. [1982]: *Història i crítica de la literatura catalana avui*, (Primer col·loqui d'historiadors i crítics de la literatura catalana), Barcelona, Edicions 62.

VV.AA. [1986]: "Coloquio", en *El estado de las poesías*, Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, pp. 22-23.

VV.AA. [1990]: *Antonio Machado, hoy* (Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado), Sevilla, Alfar. 4 vols.

WAHNON, Sultana [1983]: "Algunas consideraciones sobre la teoría generacional", en: Wahnón [1983]: *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago, editor, pp. 9-12.

----- [1988]: *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.

----- [1991]: *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada.

WARNING, Rainer (ed.) [1975]: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

WEINRICH, H. [1967]: "Para una historia literaria del lector", en: VV.AA., *La actual ciencia literaria alemana*; Salamanca, Anaya, 1971, pp. 115-134.

WELLEK, R. y WARREN [1954]: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

WILLIAMS, Raimond [1977]: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

WILSON, Edmund [1929]: *La herida y el arco*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983.

----- [1931]: *El Castillo de Axel*, Madrid, CUPSA, 1969.

----- [1957]: "La interpretación histórica de la literatura", en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Sur.

----- [1972]: *Crónica literaria*, Barcelona, Barral Editores (Col. "Breve Biblioteca de Respuesta").

YLLERA, Alicia [1974]: *Estilística, poética, semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad.

YNDURAIN, Domingo (ed.) [1980]: *Epoca contemporánea: 1939-1980*, vol. 8 de: Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

ZIMA, Pierre V. [1973]: *La escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*, Barcelona, Galba, 1976.