

ANTONIO CHICHARRO

PARA UNA HISTORIA DEL
PENSAMIENTO LITERARIO EN ESPAÑA



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

- 3.-VIDA Y POESÍA DE BOCÁNGEL, por Rafael Benitez Claros, 464 págs. (agotado)
- 4.-LA MAIESTAS CESAREA EN EL «QUIJOTE», por Francisco Maldonado de Guevara, 198 págs. (agotado)
- 5.-LA CANCIÓN PETRARQUISTA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO, por Enrique Segura Covarsi, 338 págs. (agotado).
- 6.-ESTUDIOS SOBRE JUAN DE LA CRUZ Y NUEVOS TEXTOS DE SU OBRA, por José Antonio Sobrino, 286 págs. (agotado)
- 7.-ESPRONCEDA Y LORD BYRON, por Esteban Pujals. Premio Menéndez Pelayo. 2.ª edición. XVI + 428 págs más 18 láms. en couché. (agotado).
- 8.-CERVANTES, CALDERÓN, LOPE, GRACIÁN. Nuevos temas crítico-biográficos, por Constancio Eguía Ruiz, S.J., 162 págs. (agotado).
- 9.-EL POEMA DE VIANA. Estudios histórico-literarios de un poema épico del siglo XVIII, por María Rosa Alonso, 700 págs. (agotado).
- 10.-LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS ESPAÑOLAS Y PORTUGUESES, por Henry Thomas. Traducción de Esteban Pujals, 264 págs. (agotado).
- 11.-DON LUIS DE ULLOA PEREIRA, por Josefina García Aráez, 432 págs. (agotado).
- 12.-POESÍA Y CRÍTICA (Temas hispánicos), por Arturo Farinelli, 330 págs. (agotado).
- 13.-APUNTES PARA UNA HISTORIA PROSÓDICA DE LA MÉTRICA CASTELLANA, por Joaquín Balaguer, 268 págs. (agotado).
- 14.-EL PRÓLOGO COMO GÉNERO LITERARIO, por Alberto Porqueras, 268 págs. (agotado).
- 15.-GOETHE EN ESPAÑA, por Robert Pageard, XIV + 240 págs. (agotado).
- 16.-SAN FRANCISCO XAVIER EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, por Ignacio Elizalde, S.J. Premio Menéndez Pelayo, 324 págs. más cinco láminas. (agotado).
- 17.-AFIRMACIONES DE LOPE DE VEGA SOBRE PRECEPTIVA DRAMÁTICA, por Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, 224 págs. (agotado).
- 18.-EL MITO DE FAETÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA, por Antonio Gallego Morell. Premio Menéndez Pelayo, 116 págs. más 14 láminas en couché. (agotado).
- 19.-IDEARIO DE MANUEL JOSÉ QUINTANA, por José Vila Selma, XII + 192 págs. (agotado).
- 20.-TEORÍA SOBRE LOS PERSONAJES DE LA COMEDIA NUEVA, por Juana de José Prades. Premio Menéndez Pelayo, VIII + 338 págs. (agotado).
- 21.-VIDA Y OBRA DE PABLO PIFERRER, por Ramón Carnicer. Premio Menéndez Pelayo, VIII + 40 págs más una lámina en couché. (agotado).
- 22.-EL TEATRO DE TAMAYO Y BAUS, por Ramón Esquer Torres, 280 págs. (agotado).
- 23.-VIDA Y OBRA DE AUGUSTO FERRÁN, por Manuela Cubero, VIII + 304 págs. (agotado).
- 24.-EL PRÓLOGO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL, por Alberto Porqueras, XII + 24 págs. (agotado).
- 25.-LA MUJER IDEAL. ASPECTOS Y FUENTES DE LAS RIMAS DE G. A. BÉCQUER, por J. M. Díez Taboada, XII + 184 págs. (agotado).
- 26.-LA REAL ACADEMIA SEVILLANA DE BUENAS LETRAS EN EL SIGLO XVIII, por Francisco Aguilar Piñal. Premio Francisco Franco. XX + 392 págs. más siete láminas en papel couché.
- 27.-EL PRÓLOGO EN EL MANIERISMO Y BARROCO ESPAÑOLES, por Alberto Porqueras XII + 300 págs. (agotado).
- 28.-LITERATURA Y REBELDÍA EN LA INGLATERRA ACTUAL, por C. Pérez Gallego, 248 págs. (agotado).
- 29.-ESTUDIOS SOBRE LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA, por Joseph L. Laurenti, XII + 14 págs. (agotado).
- 30.-APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA A LA ORATORIA SAGRADA ESPAÑOLA, por Félix Herrero Salgado, XVI + 742 págs. (agotado).
- 31.-HISTORIA Y ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA (coloquios), VIII + 280 págs. (agotado).
- 32.-ESTUDIOS Y TEXTOS GANIVETIANOS, por A. Gallego Morell, XVI + 214 págs. con varias láminas entre los textos.
- 33.-VIDA Y OBRA DE JOSÉ MARIA SALAVERRÍA, por Francisco Caudet Roca, XVI + 230 págs. (agotado).

**PARA UNA HISTORIA
DEL PENSAMIENTO LITERARIO
EN ESPAÑA**

INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ANEJOS DE REVISTA
DE LITERATURA

64

ANTONIO CHICHARRO

PARA UNA HISTORIA
DEL PENSAMIENTO LITERARIO
EN ESPAÑA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
MADRID, 2004

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución.

Este trabajo se halla vinculado al Proyecto de Investigación "Bases metodológicas para una Historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica", dirigido por Fernando Cabo Aseginolaza. Dicho Proyecto está financiado por el Ministerio de Investigación y Tecnología (BFF-2001-3812), así como por la Xunta de Galicia (PGIDIT02PXIC20401PN) y la Unión Europea (Fondos FEDER).



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES
CIENTÍFICAS

© CSIC

© ANTONIO CHICHARRO

NIPO: 653-04-061-5

ISBN: 84-00-08287-7

Depósito Legal: M-54209-2004

Printed in Spain

Impreso en España

Fotocomposición e Impresión:

Fur Printing, S.L. - c/ Igarza, nave E

28860 Paracuellos del Jarama (Madrid)

Para mis alumnos de Metodología del Análisis Literario del curso académico 1995/1996, Mariela Almagro, María Isabel Álvarez, Francisca Benítez, María del Carmen Cabrera, Francisca Castilla, Irene Checa, Margarita-Rosel Déniz, Encarni Escobar, Eva María Espinosa, Ernesto Estrella, Ignacio José García, Victor Manuel Gómez, Joaquín Gómez, Loreto Gómez López-Quiñones, Rosario de Gorostegui, Antonio Jesús Guzmán, María de la Cabeza Jiménez, José Alberto López, José Luis López Bretones, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Carmen Martínez, Miguel Ángel Montejo, Inmaculada Morcillo, Ana María Moreno, Alejandro Pedregosa, Rosa Salas, Francisco Serrano, Nieves Trigo y Ramón Vico. Queden aquí sus nombres como en mí quedó la huella de su afecto y respeto universitarios.

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
1. DE UNA POÉTICA CLASICISTA	33
EN TORNO A UNA ORACIÓN ACADÉMICA DE SOTO DE ROJAS: EL <i>DISCURSO</i> <i>SOBRE LA POÉTICA</i>	35
2. DE UNA POÉTICA REALISTA	51
LAS REFLEXIONES TEÓRICAS DE PÉREZ GALDÓS SOBRE NOVELA EN EL DISCURSO DE ENTRADA EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA	53
3. PENSAMIENTO LITERARIO E HISTÓRICO Y MODERNIDAD FINISECULAR	71
LA NOCIÓN «VESTÍBULO DE LA HISTORIA» EN EL JOVEN MIGUEL DE UNA- MUNO (LECTURA DE UN ARTÍCULO SOBRE TAINE)	73
DEL ARTE UNAMUNIANO DE TOCAR EL FONDO DE LA HISTORIA (APROXIMA- CIÓN A «LA TRADICIÓN ETERNA»)	79
UNAMUNO Y LA INTRAHISTORIA: CIEN AÑOS	88
4. DE LA TEORÍA Y CRÍTICA SOCIOLÓGICAS A LAS POÉTICAS REHUMANIZADORAS	93
UN BALANCE DE LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA SOCIOLÓGICA EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS NOVÍSIMOS	95
NUEVO ROMANTICISMO Y FEMINISMO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA: APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO SOCIOLÓGICO-LITERARIO DE JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ	112
POÉTICAS REHUMANIZADORAS EN LA ESPAÑA DEL MEDIO SIGLO: LA <i>ANTO-</i> <i>LOGÍA CONSULTADA DE LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA</i>	121
MIGUEL FERNÁNDEZ, CRÍTICO DE GABRIEL CELAYA	139
FRANCISCO AYALA: ESCRITURA Y COMPROMISO	146

5. DE LA TEORÍA DE LA CRÍTICA ESTILÍSTICA	159
DÁMASO ALONSO: EL POETA Y EL CRÍTICO	161
LA TEORÍA LITERARIA DE DÁMASO ALONSO, DE AYER A HOY (NOTAS DE UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA)	164
6. HACIA LA RENOVACIÓN FORMALISTA Y MATERIALISTA DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS	171
REFLEXIONES BENETIANAS Y RENOVACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO. ...	173
<i>LA AVENTURA DEL ESTILO EN EL PENSAMIENTO LITERARIO DEL MEDIO SIGLO: JUAN BENET Y SU TIEMPO TEÓRICO</i>	173
<i>VERDAD, FICCIÓN Y ESTILO LITERARIOS EN EL PENSAMIENTO DE JUAN BENET.</i>	183
EL PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA GENÉTICO EN EL SENO DE LOS ESTU- DIOS SOBRE LITERATURA Y SOCIEDAD EN ESPAÑA	195
<i>CUESTIÓN PRELIMINAR: EL PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA GENÉTICO EN EL ÁMBITO EDITORIAL HISPÁNICO</i>	195
<i>AMPLITUD Y CALADO DEL PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA GENÉTICO EN ESPAÑA</i>	206
LA CRÍTICA AYALIANA DEL PENSAMIENTO LITERATUROLÓGICO	236
<i>FRANCISCO AYALA, CRÍTICO Y CRÍTICO DE LA CRÍTICA</i>	236
7. DE UNA MUY NUEVA POÉTICA	247
INTRODUCCIÓN A LA MUY NUEVA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL	249
LA POÉTICA CONVIVIENTE DE ANTONIO CARVAJAL	257
ANTONIO CARVAJAL O EL JUEGO DE HACER VERSOS, QUE NO ES UN JUEGO ..	280
8. ESTUDIOS LITERARIOS Y SITUACIÓN HISTÓRICA, INSTITU- CIONAL Y POLÍTICA DE LA ESPAÑA ACTUAL	287
SIGNOS DEL SILENCIO CRÍTICO LITERARIO (NOTAS INTRODUCTORIAS) ...	289
ACERCA DEL COMENTARIO DE TEXTOS COMO INSTRUMENTO DOCENTE (SIG- NIFICACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO)	300
DEBATE NACIONALISTA Y ESTUDIOS LITERARIOS (1): CRÍTICA Y LITERATURA ANDALUZAS, HOY	309
DEBATE NACIONALISTA Y ESTUDIOS LITERARIOS (2): RESPUESTA A «UNA HISTORIA DE HISTORIAS: UNA ENCUESTA SOBRE HISTORIOGRAFÍA LITE- RARIA»	325
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	331
NOTA SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS TRABAJOS	351

PRÓLOGO

EL OXIMORÓN “PENSAMIENTO LITERARIO”

Literatura es un concepto preciso en los siglos XVIII y XIX. Andando el tiempo «la recreación hecha con palabras» de que hablara Aristóteles se llega a identificar con la cultura del libro cuando la era Gutenberg está ya muy asentada. Antes, se hablaba de *poesía* (creación) y *literatura* era término dotado de toda la ambigüedad que permite su etimología (*litterae*: letras, cartas, cosas escritas). Pero de las *Institutiones oratoriae* de Marco Fabio Quintiliano a la *Historia* del Padre Andrés hay un recorrido de dieciocho siglos que ha permitido que, en determinados contextos, *literatura* sea efectivamente equivalente a «recreación hecha con palabras»: por eso, disponemos, por ejemplo, del oxímoron *literatura oral*.

Sin embargo, a comienzos del siglo XXI, el concepto mismo de literatura se ve asediado de nuevo de mil formas. Es claro que el fenómeno antropológico que está detrás del término es fenómeno *eterno*: hay unas personas a quienes les gusta contar historia o manifestar sentimientos y hay otras a las que les gusta que se las cuenten o se los manifiesten. Es algo que ha existido, existe y existirá. Pero a lo largo del siglo XX el desarrollo de la radio, el cine y el vídeo ha ido cubriendo con instrumentos audiovisuales muchos espacios que eran exclusivos de la literatura. Hay países donde referirse hoy a la *novela* sin más especificación significa hablar del *culebrón* televisivo.

Por eso, no es de extrañar que proliferen las cátedras de «estudios culturales» que pretenden sustituir a los tradicionales estudios literarios. Ante el fenómeno, se ha levantado un debate de notables proporciones: hay quienes consideran herido el honor de la Filología con tamaña pretensión y descalifican sin más estos intentos, que, de hecho, en muchas ocasiones ofrecen razones más que de sobra para la descalificación; hay, por el otro lado, quienes claman en pro de la desaparición de la Filología y sus *rancios* instrumentos y, puesto que estadísticamente hay más gentes que ven *culebrones* que personas que leen poesía, abogan por una actividad interpretativa en que lo mismo da el *Quijote* que los textos de la prensa *chicha*.

¡Reaccionemos vigorosamente! La actividad del filólogo que entrena para lograr una comunicación adecuada de nuestro pensamiento y sentimiento y una comprensión adecuada del pensamiento y sentimiento del otro puede extenderse a *textos* que no sean solo tejidos de palabras, pero eso no puede significar que se abdica de instrumentos y fines. La capacidad de comunicar es una de las facultades más *humanas* del ser humano y la incapacidad para distinguir lo importante de lo trivial, lo bello de lo feo, lo sublime de lo vulgar supone un empobrecimiento lamentable que de ningún modo debemos tolerar. El servicio del que venimos hablando, lo llamemos como lo llamemos (Filología o Retórica o Poética o Pragmática o Estudio Cultural) hace, si cabe, más falta que nunca en esta sociedad nuestra dominada por la amplificación de los actuales medios de comunicación

social. En poder o no descifrar el complejo entramado de signos que llamamos *grosso modo* cultura estriba la posibilidad de actuar por nosotros mismos o ser esclavos de los demás, se juega ni más ni menos que la posibilidad efectiva del ejercicio de la libertad.

Por otro lado, el mismo libro, como soporte de la literatura, se está viendo también afectado por los cambios que introducen las nuevas tecnologías. Hay muchos que leen más en las pantallas de ordenador que en páginas recogidas en volúmenes. Pienso que es muy probable que la relación libro-literatura se estreche más por esta causa. El que accede a un texto de Bécquer para buscar ejemplo de oraciones condicionales, lo mirará en la pantalla; el que llegando a casa al anochecer decida optar por la lectura de Bécquer en lugar de la telebasura, alcanzará un libro de la estantería en edición al ser posible cuidada y bien encuadernada. Claro que esta peculiar relación no elimina toda ambigüedad: tal vez el que alcance en su librería un volumen de las recetas de Arguñano encuadernado en pasta española para distraerse esté instaurando una comunicación más literaria que la del que leía a Bécquer en el ordenador o incluso el que lee en la pantalla a Stephen King para estar al día.

El libro en que nos introducimos entiende *literatura* en el sentido de los dos siglos mencionados e ilustra el concepto con una serie de calas más o menos ocasionales. No se trata de una crítica de textos literarios, pero tampoco de un libro de teoría al uso. Acierta Antonio Chicharro Chamorro al indagar los elementos del amplio concepto de lo literario que heredó para el siglo XX el programa de cátedra de D. Marcelino Menéndez Pelayo y su innovadora *Historia de las ideas estéticas*.

En torno a los textos literarios, hay una poética explícita, más o menos intemporal, que se refiere a los mecanismos generales del hablar humano y a su concreción en modelos históricos; hay una poética implícita en la que, consciente o inconscientemente, se han ido codificando esos textos; hay una reflexión de los autores literarios sobre sus obras o sobre las de los demás; hay una reflexión de los críticos sobre una obra o las obras de un autor o las obras de una época o las obras de una escuela o las obras de un periodo, etc.

A esto se refiere la expresión «pensamiento literario», que es suficientemente amplia y flexible como para hacerse cargo de toda la diversidad mencionada.

En cuanto a las infinitas claves posibles, se pone el acento en una de época: la iluminación que el marxismo hizo del fenómeno de la Literatura. Aquí mi amigo Antonio y yo hemos estado siempre, me parece, en *lugares* distintos. Los dos hemos visto que considerar que, en último término, la explicación radical de la configuración literaria (cultural, en general) es de orden social aporta resultados esclarecedores. Sin embargo, yo siempre he pensado que la potente luz que proyecta el marxismo sobre *una* dimensión (desde luego, indispensable) corre el riesgo de dejar a oscuras otras dimensiones tan importantes o más. Él es (o ha sido) siempre más optimista al respecto. Nunca hubiera suscrito la pregunta de mi tesis (que cita) de 1971: ¿qué queda de aprovechable en la crítica literaria marxista, si tenemos en cuenta que su base epistemológica es errónea (!)

Y nada más. Adéntrense en buena hora en estas páginas de «pensamiento literario» español. Mis líneas solo quieren servir para que nadie se despiste presuponiendo que se trata de «pensamiento *literario*», o sea, un oxímoron. De ninguna manera: como les aviso, es la forma adecuada de decir *teoría* en toda su complejidad.

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO
Instituto de la Lengua Española
CSIC

INTRODUCCIÓN

CUESTIONES PREVIAS

Desde los comienzos de mi labor investigadora, he venido orientando una sustantiva parte de mi trabajo a la elaboración de estudios que contribuyan a un mejor conocimiento del pensamiento literario, general e hispánico, si bien con una mayor atención al pensamiento que en este sentido se ha venido produciendo en España o bien ha sido incorporado fecundamente a nuestro inmediato ámbito cultural. Ahora bien, antes de continuar con algunas justificaciones y demás cuestiones introductorias, debo aclarar que si empleo este sintagma y no el de estudios literarios o cualquier otro similar, se debe a mi deseo de reconocer que no he restringido el dominio de estudio, pues me ha interesado en todo caso cualquiera de los procesos y, obviamente, resultados, por los que se elaboran conceptos, se relacionan y se procuran nuevos conocimientos de la clase que fueren acerca del fenómeno literario, independientemente, como digo, del tipo, fundamento y orientación de los mismos, lo que queda subrayado por los distintos estudios que recojo en la presente publicación, pues me ocupo en ellos de actividades reflexivas de muy variada procedencia, sentido y función. Así, poéticas prescriptivas, esenciales, teorías literaturoológicas, actividades críticas, cuestiones disciplinares, etcétera. Así pues, me viene interesando todo lo que constituya, entre nosotros, un cierto saber sobre lo que llamamos literatura. De ahí que haya titulado el presente libro *Para una historia del pensamiento literario en España*, subrayando así el carácter tan limitado como concreto de mis aportaciones al tiempo que señalo un anchísimo dominio de estudio necesitado de nuestra atención. De todas formas, ahora lo aclararé, no debe interpretarse mi interés por los dominios reflexivos de nuestra cultura literaria restrictivamente ni mucho menos como un efecto de posiciones nacionalistas. Desde un principio orienté mis pasos en esta dirección movido por un afán de nutrirme de elementos de comprensión, ya generales ya particulares, del fenómeno literario. Una vez satisfecho en mayor o menor medida tal afán, pude ir comprobando la no tan abundante como debiera aten-

ción interna que tales prácticas reflexivas habían suscitado y, en consecuencia, el escaso desarrollo que existía de estudios y panoramas históricos de las mismas. Esto explica que los distintos trabajos aquí reunidos, redactados en su día para cumplir con un determinado propósito, fueran elaborados teniendo siempre en cuenta una perspectiva histórica tanto a la hora de proceder a su análisis como ante la idea de integrarlos en un volumen que viniera a nutrir una historia del pensamiento literario en España, una historia, claro está, que ha perdido el lastre de todo determinismo y de toda idea de totalidad, tal como tuve ocasión de exponer en «Saber literario e historia: Algunas cuestiones de principio a la luz de la discusión actual acerca de los modelos objetivistas históricos» (Chicharro, 2001b). Aquí radica, pues, el origen de este libro y a esta misma preocupación cognoscitiva pertenecen otros libros míos como *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (1989), *Teoría, crítica e historia literarias españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992)* (1993), *De una poética fieramente humana* (1997) y, en parte, *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)* (2002), entre otros trabajos y ediciones.

DE LA NECESIDAD DE HISTORiar EL PENSAMIENTO LITERARIO

Que haya señalado el escaso cultivo de la historia del pensamiento literario, no quiere decir que tales estudios históricos carezcan de interés y no sean necesarios. La verdad es que el discurso propiamente literario constituye el ámbito de nuestra cultura literaria que ha reclamado y reclama los mayores esfuerzos en este sentido, dado además que la historia literaria es una disciplina «reciente», que va consolidándose a lo largo del siglo XIX, y la historia de la literatura española es igualmente próxima —no se olvide que la primera cátedra de «Historia Crítica de la Literatura Española», cuyo primer titular fue José Amador de los Ríos, se creó en 1859, y que los siete volúmenes de su famosa historia de igual título se publican entre 1861 y 1865, abarcando su autor sólo hasta el tiempo de los Reyes Católicos, si bien con anterioridad, en 1844, habían aparecido los primeros trabajos históricos sobre la literatura española de la mano del alemán Eduard Brinckmeier y del español Antonio Gil de Zárate¹—, podrá comprenderse en

¹ Ya en 1996, Rosa María López Rodríguez presentó un trabajo académico en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada con el título de *Bibliografía y fuentes para el estudio de la historia literaria en España (1844-1937)*. Esta Memoria de Licenciatura,

parte tal escasez. No obstante, contamos en nuestro ámbito de estudio con una obra histórica pionera, cuya «Advertencia preliminar» está firmada en julio de 1883 y en la que su autor, Marcelino Menéndez Pelayo, reconoce desde el principio la novedad, la aridez, la necesaria erudición de ese saber sobre un saber y el escaso público a que va destinado —una razón más de esta escasez proporcional—, al tiempo que suministra algunas explicaciones de fundamento, objeto y método de su obra². Se trata, como es sabido, de su imprescindible *Historia de las ideas estéticas en España*. Esta historia no sólo es la primera en nuestra lengua y cultura, sino que supone la consagración de un modo de hacer histórico esencialista que sigue operativo en otras historias si bien de menor campo operativo y ambición cognoscitiva. Pero, tras leer las reflexiones metodológicas, comprobar en su lógica interna la claridad por lo que respecta al dominio material con que opera, así como a la hora de determinar sus dominios de investigación estética, el acopio, lectura y control que hace de las fuentes, la clara percepción de la situación institucional en que iba a entrar su trabajo y el grado de información con que se maneja, cualquier persona ha de valorar la enseñanza

que dirigí, constituye una primera y muy completa aportación de un estudio más amplio en desarrollo.

² Por si el lector no recuerda el contenido de esta importante advertencia previa, debe saber que el autor hace notar su minuciosidad lectora sobre fuentes de primera mano y la finalidad de lograr una labor «exacta, sincera y honrada», labor que se caracteriza por servir como historia de la estética, como introducción general a la historia más que cronológica y externa de la literatura española y, he aquí su principal orientación confesada, una investigación acerca de los preceptos teórico-estéticos. Aquí alcanza justificación la función de todo investigador literario: estudiar y fijar los cánones absolutos a partir primero de la obra de los preceptistas y, si no es posible así, a partir de la misma obra de arte. Justifica después dos criterios metodológicos a la hora de exponer las ideas propias y las de los autores estudiados: opta por guardarse sus opiniones y reflexiones para darlas al final en forma de epílogo, dejando que hablen solos los autores, sin mezclarlas; y opta por el empleo del método histórico hasta llegar a Kant y por el crítico para lo posterior, consagrando a su manera la división disciplinar clásica. La siguiente reflexión de estirpe historicista que ofrece versa sobre la tan antigua como moderna y atrasada disciplina estética, la metafísica de lo bello, mal cultivada por los filósofos cuando actúan normativamente, afirma, lo que influye muy negativamente en la relación de los propios artistas con esta disciplina, abogando después por la necesidad de desarrollar estéticas concretas, la filosofía técnica del arte, cuyo objeto es el sistema de las artes y sus técnicas respectivas. Por último, expone en cinco puntos el objeto material de su estudio (desde las disquisiciones metafísicas sobre la belleza y su idea de los filósofos españoles hasta las ideas de los escritores explícitas en prólogos o en sus obras, pasando por la especulación mística, la dimensión estética que pueda haber en poéticas, retóricas, etcétera), no olvidando estudiar las relaciones de la estética española con la dominante en los periodos de la filosofía.

instrumental de ese camino metodológico que llevó a esos granados frutos llenos de recta verdad eterna que todo lo ordena y explica, inaugurando una larga tradición en este sentido. De todos modos, no somos pocos los que hubiéramos deseado que este hegeliano ecléctico y trabajador hubiera sido de aquellos que le dieron la vuelta a Hegel. Pero no lo hizo, aunque critique la estética hegeliana en algunos aspectos. También, que hubiera puesto del revés ese reconocimiento en la autoridad del dato y en su verdad histórica que le impele a emplear el método histórico, es decir, el objetivo para los tiempos, para unos y el crítico para con los modernos. Y que se hubiera limitado a las abstracciones propias de este tipo de conocimiento sin abogar con las mismas por, lo que es todo canon, «la norma y los códigos necesarios para reducir los elementos impredecibles del eje presente-futuro leyéndolos en el eje presente-pasado» (Pozuelo Yvancos, 1995: 36). De todos modos, con este trabajo histórico pionero «se conseguía elaborar una obra fundamental y una impresionante fuente de información básica sobre estos temas, en la que se rebasaba con mucho el ámbito puramente español, y se sustentaban las bases creativas de un espacio de investigación primordial» (Sánchez Trigueros, 1991: 9). Se trata en efecto de un espacio de investigación primordial, tal como paso a razonar.

Historiar el pensamiento literario implica preguntarse por la finalidad de esta labor historiadora e indagar en las funciones que la misma pueda cumplir. En general, cualquier disciplina histórica sirve, aparte de para cumplir funciones sociales ligadas a los intereses de su propio presente como, por ejemplo, la colaboración en el proceso de legitimación de una estructura político-social, y no otra cosa ocurrió en el siglo XIX con la historia de la literatura española y su papel nacionalista jugado en tiempos de consolidación de la burguesía (Mainer, 1981; 1988, entre otros), arrastrando, manteniendo y construyendo una selectiva memoria del pasado —toda memoria se basa en el olvido—, lo que explica a su vez los debates lingüístico-identitarios e historiográficos propiciados por los nacionalismos peninsulares de nuestro tiempo, tal como he tratado en los dos últimos trabajos recogidos en este mismo libro, cualquier disciplina histórica sirve, digo, para mantener una determinada clase de experiencia histórica condicionando determinada acción social. Esto explica la practicidad social de la historia y, en buena lógica, su vocación por la singularidad. En cualquier caso, una historia del pensamiento literario cumple una primera y global finalidad: cultivar la razón histórica en quienes se sirven de la misma, lo que implica no ya sólo controlar y limitar el fantasma del irracionalismo que tan redivivamente acosa el ámbito de la creación literaria y

sus discursos paralelos, sino también romper con la lineal credulidad en el pasado de nuestra cultura literaria, lo que puede hacer posible el entendimiento de la génesis y funcionamiento históricos de esa cultura social literaria, al tiempo que procurar un sentido crítico acerca de la tradición literaria actuante en nuestro medio social. Por otra parte, si, como afirmaba Menéndez Pelayo, estos estudios históricos tanto por su aridez como erudición van destinados a un escaso público, éste se nutre sobre todo de estudiosos y lectores expertos.

UN MAPA VERBAL DE LA HISTORIA DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN ESPAÑA

Así pues, se hace necesario efectuar balances de resultados acerca de los estudios existentes y enriquecer con actualizadas monografías y estudios particulares la historia de los más importantes momentos y problemáticas del pensamiento que ha nutrido nuestra cultura literaria. En este sentido, un mapa mínimamente anotado de esta historia debe tener en cuenta los grandes periodos que representan la tradición medieval, el ciclo clasicista, la modernidad romántica y el cientificismo material-positivista decimonónicos, así como la fecunda etapa que discurre entre la crisis de fin de siglo, los vanguardismos y el momento de modernidad en crisis que coincide con unos convulsos años de la historia de España que derivarán en la guerra civil. Las etapas siguientes de nuestra historia quedan también mínimamente delimitadas, pues se inician en la posguerra e implican el estudio que va del tradicionalismo y la estilística a la rehumanización y la cultura del exilio, sin olvidar el importante momento que, entre las décadas de los sesenta y setenta, se produce de renovación formalista y materialista de los estudios literarios. Todo ello hasta llegar a nuestro tiempo inmediato de consolidación del pensamiento literario y pluralidad teórica.

Pero el hecho de haber señalado esas grandes etapas, obviamente coincidentes en gran parte con las seguidas por el lenguaje primero, nos obliga de alguna manera a nombrar en esta suerte de verbal mapa histórico que estamos trazando algunos territorios del pensamiento literario en España. Así, cuando hablamos de tradición medieval de nuestro pensamiento, no podemos olvidar la necesidad de un estudio riguroso de la tradición árabe y judía en el solar ibérico preespañol, es decir, un estudio del neoplatonismo e ideas estéticas en la cultura árabe, de la poética e interpretación en Al-Andalus, del misticismo árabe y su influencia en la cultura literaria cristiana, de los comentarios y traducciones del pensamiento aristotélico sobre poética y retó-

rica y, cómo no, de las poéticas e interpretaciones hispanojudías. Al conocimiento de estas tradiciones hay que añadirle el de la fundamental tradición cristiana en la Península Ibérica, lo que implica el estudio de la *Gaya Ciencia*, de las poéticas castellanas medievales, de las retóricas hispanolatinas medievales, así como de las ideas estéticas lulianas y de las ideas platónicas en el marco de la cultura en lengua catalana.

El tan dilatado como fundamental ciclo clasicista nos conduce al estudio de los clásicos y sus tratadistas italianos también presentes en la poética y retórica españolas, de los tratados mayores y menores de poética en España, así como de los comentaristas de poesía y de lo que suponen tanto el renacimiento, manierismo y barroco en las poéticas como el conceptismo e ingenio en poética y retórica, sin olvidar la fundamental cuestión, de larga proyección posterior, del arte nuevo de la comedia en España y del pensamiento cervantino sobre novela. Cabe aquí también el estudio de la poética neoclasicista y de las importantes innovaciones a que conduce el periodo ilustrado, lo que impone el estudio de las traducciones y ediciones españolas de poéticas y retóricas clásicas y contemporáneas, de los tratados mayores y menores de poética neoclasicista en España, así como de lo que supone el reformismo ilustrado en el pensamiento literario y retórico, las polémicas sobre el teatro y la institucionalización del discurso de la poética y de la crítica literaria en España.

El periodo decimonónico de los estudios literarios entre nosotros implica el estudio de lo que a este respecto supuso el romanticismo, el krausismo y el positivismo. En el primer caso, el análisis de las polémicas entre clasicismo y romanticismo resulta esencial, al igual que el tratamiento del problema de los géneros literarios y el del teatro antiguo español y la moderna crítica, si dejar de lado el estudio de la crítica literaria romántica en España y el desarrollo de disciplinas como la filología y la historia literaria en España. En cuanto al krausismo y al krausopositivismo, se impone el estudio de sus aportaciones estéticas, de sus ideas sobre literatura e historia, sobre los géneros literarios y de lo que supone la literatura en el progreso moral de la humanidad. En el tercer caso, el que representa la problemática de raíz positivista, se hace necesario ocuparse de la erudición académica y la historia literaria en España, es decir, del historicismo filológico, del hegelianismo y positivismo en la historia literaria española, con una atención particularizada a lo que fue la aportación española a la creación de una moderna disciplina: la historia de las ideas literarias, sin olvidar el análisis de la crítica inmediata realista y naturalista y de las ideas de los novelistas realistas y naturalistas españoles, entre otros aspectos.

Desde el periodo en crisis de fin de siglo hasta la guerra civil, se produce un tan importante como controvertido desarrollo en el seno de los estudios literarios. Un primer núcleo a tener en cuenta es el que representa el idealismo simbolista-impresionista y la crítica literaria, lo que nos impele al estudio de la oposición entre poética idealista y poesía realista, de lo que supuso el movimiento modernista en la poética, en el teatro y en la crítica literaria, con una aproximación al importante plantel de críticos finiseculares españoles, además de a la crítica impresionista propiamente dicha. Un segundo núcleo de este periodo es el que llamamos de modernidad y vanguardismo en los estudios literarios españoles, lo que conlleva el tratamiento del fuerte desarrollo del ensayismo crítico, de las ideas estéticas y literarias orteguianas, de lo que supusieron los movimientos y tendencias vanguardistas en la crítica literaria, así como de las revistas vanguardistas en la teoría literaria, además de abordar el estudio de las poéticas del 27 y de la poética teatral. Un tercer núcleo es el representado por la llamada Escuela Española de Filología, es decir, por el historicismo pidaliano y sus cuestiones metodológicas, por lo que derivó en crisis del positivismo filológico, por lo que supuso la crítica, la erudición y la ciencia frente a la literatura española, además de por la renovadora investigación del estilo. Finalmente, esta etapa que llega hasta los años treinta del pasado siglo incluye un momento de fuertes contradicciones tanto en el pensamiento literario como en la sociedad propiamente dicha. Podría decirse que la modernidad alumbrada en los comienzos de siglo entra en crisis, lo que se explica con la presencia de una estética y teoría literaria clasicistas, de un pensamiento literario de corte tradicionalista e incluso fascista, así como de una estética y teoría literaria rehumanizadoras y comprometidas.

El resultado final de la guerra civil condicionó obviamente el desarrollo de la literatura y de los estudios literarios. En este sentido, no puede ignorarse el análisis de los que supuso el deseo de instauración de un *orden cultural nuevo* por parte de los vencedores en el seno del pensamiento literario. Resulta imprescindible estudiar el franquismo, la política cultural y la estética y crítica literarias, así como el franquismo y la institucionalización del discurso crítico, los críticos literarios del Régimen y el sentido y significación de su estética y crítica literarias. Claro que esta opción que trata de imponerse no impide el desarrollo de un pensamiento literario alternativo que trata de «recuperar» la cultura literaria y reflexiva republicanas, que practica una suerte de liberalismo crítico movido por nuevos planteamientos estéticos y teóricos. También a este momento pertenece un pensamiento lite-

rario que, apostando por la rehumanización, se hace deudor de planteamientos existencialistas y deriva hacia posiciones social-realistas y «militantes». Se inauguran así los años de la teoría del reflejo artístico-literario y la cuestión del realismo, de la poética social-realista en todos los frentes genéricos y de las polémicas en torno a la idea de poesía como comunicación y conocimiento, así como de las reflexiones sobre el lector literario y la inmensa mayoría, etcétera. Paralelamente y en el exilio sigue dando sus frutos la Escuela de Filología Española, sin que ello impida el desarrollo de una pluralidad de tendencias de la teoría y crítica literaria de los escritores y poetas del exilio, sobresaliendo los estudios sobre estética y teoría marxistas de la literatura, el liberalismo crítico y la teoría de la novela ayalianos, además de una investigación que va desde el sociologismo al comparatismo. Estos son los años también del florecimiento de los estudios estilísticos dentro y fuera de España. En nuestro caso, puede hablarse de la existencia de una Escuela Española de Estilística, de la que se hace necesario estudiar sus orígenes, fundamentos, trayectoria y evolución, sus teóricos y críticos más señalados, los presupuestos teóricos de la estilística española, esto es, el problema del aspecto poético y realización artística, el del sentimiento e intuición en la creación literaria, los grados de conocimiento de la obra literaria y la no menor cuestión acerca de la forma interior y la forma exterior, además de sus aportaciones de estirpe retórica.

Más cercano a nuestro tiempo, coincidiendo con las postrimerías del régimen resultante de la guerra civil, tiene lugar un agudo proceso de renovación del pensamiento literario, lo que incluye una serie de polémicas contra el tradicionalismo, el academicismo y el sociologismo críticos. Son años de divulgación y debate, de renovación teórica y nuevo periodismo, de traducción y edición de modelos teóricos renovadores extranjeros tanto formalistas como materialistas, así como de abierta y encendida discusión sobre la posibilidad de la ciencia de la literatura y sus modelos teóricos. Son los años de los formalismos estructuralistas y de las teorías pragmáticas sobre literatura, de las teorías contenidistas y del estructuralismo marxista y las teorías de las ideologías literarias, del estructuralismo genético y su proyección en España, de las teorías literarias sociosemióticas, de los estudios sociológicos extrínsecos de la literatura, de la renovación de la crítica filológica, además del tiempo de las poéticas novísimas, renovadoras y neovanguardistas en poesía, novela y teatro. En estas bases y discusiones se asienta nuestro tiempo más inmediato, un tiempo de consolidación del pensamiento literario y de abierta pluralidad teórica como no podía ser de otro modo si tenemos en cuenta lo que ocurre más allá del

ámbito de nuestra cultura literaria en tiempos de fuerte interpenetración y mundialización en todos los campos de la actividad humana. Por eso, coexisten tendencias del pensamiento literario de estirpe lingüística y semiótica (estudios estilísticos funcionales y generativos, teorías y aplicaciones glosemáticas de la literatura, teorías y aplicaciones basadas en la lingüística del texto, además de las que parten de posiciones semióticas greimasianas y neorretóricas), de estirpe sociológica y sociosemiótica (estudios y aplicaciones de raíz bajtiniana, de semiótica de la cultura, sociocríticos, culturales y neomarxistas, sistémicos, etcétera), además de estudios literarios de base psicoanalítica y antropológica, de base fenomenológica y hermenéutica, sin olvidar el importante desarrollo entre nosotros de los estudios de literatura comparada en España, sin que falten las discusiones promovidas por el discurso radical hermenéutico deconstructivo o por el discurso nacionalista en relación con las disciplinas y estudios literarios. La pluralidad también está presente en las poéticas, observándose en la poética teatral, por ejemplo, posiciones que van del realismo al neoesperpento y la experimentación festiva y espectacular.

DE LOS TRABAJOS

Teniendo en cuenta la sucinta exposición panorámica que acabo de efectuar, el lector comprenderá más cabalmente la disposición de los trabajos ahora recogidos en los diferentes capítulos creados. Observará, pues, que ofrezco en el primero de ellos, «De una poética clasicista», una aproximación al pensamiento literario español de la Edad de Oro a través del análisis de un texto teórico muy poco estudiado por los escasos historiadores de las ideas estéticas y literarias. En 1623 publicó el poeta granadino Soto de Rojas su *Discurso sobre la poética* entre los abundantes preliminares de uno de sus más importantes libros poéticos, aunque había sido pronunciado en la Academia Selvaje mucho tiempo antes. El discurso no ha sido objeto de una atención crítica particular al ser considerado un tratado menor de poética, escasamente original. Ahora bien, esta falta de originalidad no debe servir de pretexto para ignorar uno de nuestros primeros tratados de poética. Esta es la razón de esta incursión en dicho tratado menor a través de la que se ha intentado delimitar las «deudas» con respecto a los clásicos, desgranando y comprobando el grado y sentido de tal aludida falta de originalidad. El trabajo tiene varias partes en las que se va construyendo esta aproximación al sentido de dicho discurso: la primera, de

preliminares; la segunda, exposición de las ideas de Soto; la tercera, de estudio propiamente dicho, en la que se abordan paso a paso las cuestiones fundamentales: su relación con el pensamiento aristotélico, sus presupuestos escolásticos, el estudio del problema de la imitación y el estilo, el problema de la poesía lírica y el de los géneros literarios, entre otros.

El segundo capítulo, «De una poética realista», da entrada a un estudio sobre la poética galdosiana a través de un minucioso análisis del que fue su discurso de ingreso en la Real Academia Española. El discurso de Pérez Galdós, aunque ha sido objeto de diversos comentarios críticos, suscita todavía interés por ofrecer al análisis aspectos sumamente significativos y esclarecedores de la conciencia que Galdós tiene del saber literario en general, de su ubicación con respecto a ese saber, así como de la institución del mismo, sin olvidar los más conocidos relativos a su concepción esencial de novela, de público, de su técnica creadora que, en cualquier caso, se somete a una interpretación conforme al horizonte teórico actual. Me ocupó, pues, de estudiar esta pieza oratoria desde el punto de vista de su diversa ubicación; así como desde la perspectiva de su lógica interna; más adelante analizo su concepción del saber literario, su concepto de novela y el sentido que tiene esta ideología literaria como ideología social, descriptivamente hablando.

El periodo de fin de siglo, como ha quedado señalado, constituye un periodo especialmente importante para la renovación tanto del discurso literario como para el desarrollo de diferentes y contrapuestos planteamientos en el ámbito de la reflexión y crítica sobre literatura. La figura de Miguel de Unamuno resulta especialmente importante a este respecto tanto para el discurso creador como para el discurso filosófico, historiográfico y, ocioso es decirlo, para el pensamiento literario. Reúno, pues, en el tercer capítulo del libro algunos trabajos sobre esta figura central de nuestra cultura literaria que, aunque bien estudiada, ofrece aspectos de gran interés para el análisis. Así, por ejemplo, ocurre en un temprano artículo de Unamuno sobre Taine, excelente concreción de las posiciones ideológicas de estirpe positivomaterialista del autor vasco en su juventud, de cuyo interés historiográfico caben pocas dudas para explicar ciertas cuestiones tratadas en posteriores ensayos como los reunidos en su libro *En torno al casticismo*. En dicho artículo, Unamuno, presenta la noción de «vestíbulo de la historia», adelanto de lo que luego llamará «subhistoria», noción que es analizada teórico-críticamente. El siguiente estudio recogido, desde luego nada original, se ocupa del conocido ensayo «La tradición eterna», analizando el humanismo integrador unamuniano, el marco positivomaterialista de sus

ideas sobre la sociedad y la función social de la ciencia», así como este marco y su idea de la literatura como conocimiento, entre otras cuestiones. Finalmente incluyó una breve reflexión sobre el sentido de la noción unamuniana de intrahistoria y de su proyección al calor del primer centenario de su formulación.

De esta manera nos introducimos en la historia contemporánea del pensamiento literario en España. No debe faltar en esta historia una parte dedicada al tratamiento de los estudios sobre literatura y sociedad. Este estudio como tal está por hacer, aunque existan aportaciones y algunas monografías sumamente atendibles. No se trata sólo de elaborar una historia de las teorías sociológicas y marxistas, ésta ya de por sí muy necesaria, sino de ampliar la investigación histórica a cuantos estudios se han enfrentado a tan fundamental cuestión, independientemente del tipo de respuesta que aporten al respecto. Se podrá argumentar, y con razón, que una historia de este dominio es en la práctica una historia de todos los estudios literarios, pues todos empiezan o acaban externa, interna, estética, interesada, oculta, esencial o integralmente planteando tal cuestión. Así es, en efecto. Ahora bien, el historiador debe seleccionar este dominio para su propósito cognoscitivo por su valor cualitativo a la hora de primar un eje que atraviese la historia que anda escribiéndose, un eje-bisagra que explicará el tratamiento de cómo se ha concebido el fenómeno literario en relación con la sociedad, qué función social se le atribuye, cómo se plantea el juego de las mediaciones y de la semiosis social, etcétera. Todo un ambicioso programa de trabajo que exige la disciplina del análisis concreto de la realidad concreta. Pues bien, los capítulos cuarto y sexto del libro, titulados respectivamente «De la teoría y crítica sociológicas a las poéticas rehumanizadoras» y «Hacia la renovación formalista y materialista de los estudios literarios», recogen algunas de mis aportaciones en este sentido. El capítulo cuarto comienza con un necesario balance de la teoría y crítica literaria sociológica que, entre nosotros, se ha hecho deudora de algún modo de planteamientos y principios teóricos materialistas históricos y dialécticos, esto es, marxistas, un balance más en el sentido de indicación de ciertos resultados que, lógicamente, de rendimiento de cuentas de todo un proceso. Por esta razón, me limito a señalar las magnitudes de lo que ha sido una actividad teórica y crítica que, con elementalidad y escasa originalidad por cierto, al menos durante varias décadas, ha sido deudora de un pensamiento de raíz antimetafísica y de progreso que ha puesto su esfuerzo en la comprensión de la literatura como complejo fenómeno social con un propósito práxico. Un segundo trabajo recogido es el dedicado a un aspecto del

pensamiento sociológico-literario de José Díaz Fernández, pensamiento que alcanza su mejor cristalización en el libro *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, de 1930, donde había intentado establecer conexiones entre cultura literaria y política y ofrecer una suerte de programa de acción artística y literaria que coadyuvara en la consecución de una nueva realidad, pues no ignora el carácter interesado del propio discurso crítico y del papel que les cabe jugar a los intelectuales. Por eso, resulta muy significativo que eligiera el primer capítulo, objeto de nuestro análisis, en que se habla de moda femenina, del movimiento feminista y de la literatura de avanzada o nuevo romanticismo como un modo de agitar el debate y de señalar en una inequívoca dirección. Del estudio de la teoría y crítica sociológicas doy paso al de las poéticas rehumanizadoras del medio siglo en este mismo capítulo, centrándome en la atenta lectura de las poéticas puestas al frente de la muy conocida e influyente *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, de 1952, tratando acerca del espacio teórico y de la función de las poéticas esenciales, de las poéticas de la citada antología, así como de las tendencias de las mismas y de sus aspectos comunes y diferenciadores. Esclarecedoras resultan, por otro lado, las críticas que el poeta Miguel Fernández efectúa de la poesía de Gabriel Celaya, lo que viene a contribuir al conocimiento tanto de la poética y poesía entonces social-realistas del autor de *Cantos iberos* como nos habla de un comportamiento crítico, lo que centra mi atención en el siguiente estudio ahora recogido. Finalmente, el capítulo cuarto acaba con un trabajo sobre «Francisco Ayala: escritura y compromiso», cuya redacción como pieza oratoria no he eliminado por las razones que el lector allegará en su lectura del mismo. El tratamiento de este aspecto en la obra ensayística de Ayala viene a iluminar, como allí digo, la idea que podamos tener acerca del compromiso literario, al constituir la misma no sólo un principio generador de cierta literatura de asunto y proyección sociales, sino también un instrumento crítico e interpretativo profusamente empleado en el análisis de la literatura desarrollada en el pasado siglo; también, nos sirve para conocer las explicaciones y valoraciones que Francisco Ayala efectúa de una literatura rehumanizada que conoce un fuerte desarrollo en los años treinta y que, tras los años de la inmediata posguerra, vuelve a cultivarse bajo la genérica etiqueta de literatura social o del realismo social, aparte de servirnos para comprender el sentido y orientación de su propia responsabilidad o compromiso como escritor.

«De la teoría de la crítica estilística» he titulado el capítulo quinto del libro. En él, por supuesto, se da entrada a dos breves aportaciones

sobre la central figura de nuestras letras que es Dámaso Alonso. En la primera, trato de trazar un perfil de nuestro escritor en tanto que poeta y en tanto que crítico. En la segunda, ofrezco un repaso por las diferentes interpretaciones que, de ayer a hoy, se han venido haciendo de la teoría literaria de Dámaso Alonso.

El capítulo sexto, al que me he referido con anterioridad, dada cabida a los estudios que se ocupan del pensamiento literario de la renovación operada a partir de la mitad de los años sesenta. En este sentido, las reflexiones de Juan Benet resultan significativas tanto por lo que suponen de crítica de ciertos planteamientos estéticos, literarios y críticos hasta entonces vigentes como por lo que anuncian de renovación interna del discurso propiamente creador. En «La aventura del estilo en el pensamiento literario del medio siglo: Juan Benet y su tiempo teórico», primer estudio recogido, elaboro una introducción a su pensamiento literario en relación con su tiempo teórico y crítico, en el que se abordan cuestiones capitales como la del estilo, la del compromiso del escritor y su relación con los diferentes momentos del pensamiento en cuestión, abordando además sus ideas acerca del discurso crítico literario en general. En segundo lugar, recojo en este capítulo el trabajo titulado «Verdad, ficción y estilo literarios en el pensamiento de Juan Benet», donde planteo que la fundamental cuestión de la literatura como conocimiento *vs* literatura como comunicación, que defendían los primeros escritores sociales, que se pasea a lo largo y ancho de la segunda mitad de los años cincuenta proyectándose en las décadas posteriores, no se agota en el discurso neorrealista dominante en la España de este tiempo, sino que abarca también otras formas de escritura literaria, y en consecuencia otras formas de esencial discurso reflexivo paralelo, abiertamente hostiles para con aquél. Juan Benet resulta en este sentido un escritor de claro interés no sólo por lo pronto que replantea tal cuestión en función de intereses en principio sólo literarios, sino también por la incidencia que tal planteamiento básico va a tener en su concepción de la ficción y estilo literarios. El estudio tiene además un interés añadido por cuanto no sólo se ocupa de la exposición y análisis de una particular concepción de tan principal cuestión metaliteraria y principio estético literario regulador de un sinfín de creaciones, sino que también lo hace acerca de un escritor claramente desatendido por la crítica. No podemos olvidar, por otra parte, que el proceso de renovación alcanza también a otros frentes como los que representan las perspectivas formal-lingüísticas y las materialistas o marxistas. Pues bien, recojo aquí una sustantiva aportación, en parte inédita, que viene a ser un capítulo de la anteriormente referida histo-

ria de los estudios que sobre literatura y sociedad se han efectuado en España. Se trata de una aproximación a la presencia del pensamiento estructuralista genético en el seno de los estudios sobre literatura y sociedad en España, lo que resulta muy significativo para conocer la trayectoria y funcionamiento de una teoría cruzada por el marxismo, por cierto estructuralismo, el resultante de la epistemología genética de Piaget, y por la sociología dialéctica cuyo nombre hoy yace en las páginas de los manuales: el estructuralismo genético. Han bastado en nuestro país unos años, muy pocos años por cierto, para que algunas teorías y ciertas aplicaciones, sustentadas en el pensamiento goldmanianno, se inmolen en el olvido. Sin embargo, y aquí radica su interés, se hace necesario dialogar históricamente con estas reflexiones teóricas, pues se trata de una serie de teorías a su vez dialogantes interdisciplinariamente, de rostro humano, que se dirigieron a las teorías deterministas al menos con intención superadora, que miraron más al proceso estructural que a la estructura, que dudaron de la ciencia persiguiéndola con ahínco y relacionándola en todo caso con la ideología, al menos por lo que respecta a su formulación más genuina, y que llegaron incluso a aplicarse al mismo saber marxista, cuestiones estas por cierto que hoy mismo nos embargan y agitan el debate teórico. Claro está que todos sabemos de los excesos cientificistas de tales planteamientos renovadores tanto en las perspectivas formal-lingüísticas como en las estructural-marxistas. Precisamente, el último estudio incluido en este capítulo sexto trata de ofrecer y analizar la crítica que efectúa Ayala de tales excesos de un pensamiento antes literaturoológico que literario. Para ello, comienzo planteando algunas cuestiones fundamentales relativas a la actitud y actividad críticas de Francisco Ayala globalmente consideradas; presento después el trabajo de Ayala, «La disputa de las escuelas críticas», objeto de particular análisis, así como del prólogo de *Las plumas del fénix*, por estar estrechamente relacionado con nuestro objeto de estudio.

Si en el capítulo anterior daba entrada al tratamiento de la renovación de los estudios literarios producida entre dos décadas, en el capítulo séptimo, «De una *muy nueva* poética», me ocupo de recoger tres trabajos sobre una renovadora poética que, desde esos mismos años, viene ofreciendo los frutos de una excelente poesía, la de Antonio Carvajal. Se trata, como el lector comprobará, de tres estudios complementarios. El primero es un trabajo introductorio en el que denomino antes *muy nueva* que novísima a esta poética para, sin restarle el reconocimiento explícito de su carácter renovador, no confundirla con las hoy canonizadas poéticas novísimas, aportando elementos a la discu-

sión a partir de textos y declaraciones del poeta. En el segundo, en el que califico a esta poética de conviviente, construyo a partir de un material heterogéneo y disperso una suerte de marco reflexivo general que sostiene la labor poética carvajaliana, dado que el poeta se ha negado siempre a sistematizar sus posiciones. Por último, en «Antonio Carvajal o el juego de hacer versos, que no es un juego» pongo en relación su poética con la de Gil de Biedma como un modo de afirmar el fundamento social de la misma y su sentido rehumanizador si bien no al modo de las soluciones que representaron los poetas sociales, sino en el sentido de levantar al hombre del suelo de sus miserias humanas mediante la palabra poética conviviente que persigue el más alto vuelo estético.

El último capítulo del presente libro, reúne aquellos trabajos que tienen que ver directamente con aspectos institucionales, históricos y políticos de los estudios literarios en la España actual. No se olvide que, como dice Talens (1994: 136), la historia es la historia del proceso de institucionalización social de una práctica discursiva. Pues bien, con «Signos del silencio crítico literario (Notas introductorias)» efectúo una introducción a un análisis de la situación de la actual crítica literaria española, tratando de la conciencia que algunos significativos críticos tienen de su propia actividad, actividad que se encuentra sometida hoy, con sus excepciones, a una no escrita ley del silencio en un sentido radical que queda delimitado en el estudio. El artículo sobre la significación actual y las perspectivas de futuro del comentario de textos es consecuencia de la necesidad teórica de reflexionar sobre este instrumento docente —la forma escolar de la crítica literaria— a la luz de la realidad social y teórica actuales, reflexionando sobre su función, su lugar en el seno de los estudios literarios y las posibilidades de ensayar nuevas estrategias de aproximación a los textos. También en esta parte última de nuestro libro, se da cabida a algunos trabajos que fueron efecto de la necesidad de reflexionar sobre las consecuencias que en los estudios literarios estaba teniendo el importante debate nacionalista operado en la España actual. Un primer estudio tiene en cuenta la situación que a este respecto tiene lugar entre los andaluces. Por eso, invitado a reflexionar sobre el concepto de novela andaluza en un coloquio celebrado en 1983, me vi obligado a plantear tres cuestiones previas a la elaboración de dicho concepto: la primera, planteamiento del estado de la ideología regionalista-nacionalista andaluza y los estudios de crítica literaria en dicho momento, advirtiendo del peligro que puede suponer dejar penetrar la actividad crítica por dicha ideología que podría llegar a deformar el objeto y método de trabajo; la segunda

cuestión tratada es el problema de la relación entre la literatura española y la literatura andaluza, donde se da un repaso crítico a las distintas concepciones más sobresalientes que se han manifestado en uno u otro sentido y donde se elabora una suerte de interpretación del sentido de dicha relación, concluyendo que no existe propiamente una literatura andaluza por razones no sólo lingüísticas sino profundamente históricas; finalmente, me ocupo de contestar la pregunta de si es pertinente la elaboración o no de un concepto de novela andaluza. Por otra parte, el debate sobre nacionalismo lejos de agotarse ha seguido propiciando reflexiones y polémicas hasta el punto de haber motivado números monográficos de algunas revistas como *Foro Hispánico* sobre historiografía literaria y las consecuencias que pueden derivarse a la hora de construir una historia literaria de las literaturas de España. Pues bien, en el presente capítulo incluyo mi breve participación razonada en este debate historiográfico.

Como el lector podrá comprobar, la mayor parte de los estudios recogidos mantiene una estructura expositiva común que incluye, como mínimo, un apartado de consideraciones preliminares, otro de aproximación a la lógica interna del discurso o texto objeto de estudio y, finalmente, uno de análisis teórico-crítico de dicho texto. Esta vía metodológica de trabajo es muy útil por cuanto, al operar doxográficamente, como diría Wellek, exponiendo así las ideas de otros y reconociendo su categoría, me aseguro de que el lector recibe una información de la que muy probablemente carezca total o parcialmente, al tiempo que me sirve de mecanismo de control de posibles excesos interpretativos y me prepara para un eficaz análisis intensional cuando he de hacerlo.

Granada, diciembre de 2002

1

DE UNA POÉTICA CLASICISTA

EN TORNO A UNA ORACIÓN ACADÉMICA DE SOTO DE ROJAS: EL *DISCURSO*
SOBRE LA POÉTICA

Consideraciones preliminares

Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Selvaje, por el Ardiente es el título completo con el que el granadino poeta Pedro Soto de Rojas (1584-1658) publicó en 1623 una breve oración académica pronunciada muchos años antes, exactamente el 15 de abril de 1612, en la sesión inaugural de la llamada Academia Selvaje, ante un auditorio constituido por el todo Madrid de las letras de aquel tiempo. Así pues, no fue publicado hasta su inclusión en los abundantes preliminares de *Desengaño de amor en rimas* (1623), corriendo de esta manera pareja suerte al libro en cuestión, ya que éste se encontraba escrito desde 1611 —Soto había obtenido licencia y privilegio de este libro mucho tiempo antes de su aparición, concretamente el 13 de septiembre de 1614. El discurso no volvió a ser editado hasta 1944, fecha en que Rafael de Balbín lo dio a la luz, precedido de unas breves notas críticas, en un artículo titulado «La poética de Soto de Rojas». Muy poco tiempo después, terminando los años cuarenta, Antonio Gallego Morell volvió a editarlo, formando parte de los preliminares del libro citado, en *Obras de Pedro Soto de Rojas*, edición que sigo para las citas de Soto, al ser un punto más exacta que la citada de Balbín, pues entre ambas hay variantes de detalle, por supuesto no fundamentales (Gallego Morell, 1950: 25-33).

El discurso en cuestión, pese a haber recibido elogios por parte de algunos críticos e incluso del pionero historiador de las ideas estéticas en España, Menéndez Pelayo, no ha sido objeto de una atención crítica particular al ser considerado un tratado menor de poética, escasamente original. En este sentido, se pronuncia Antonio García Berrio, conocido estudioso de la poética de estos siglos: «Carácter meramente de epítome —afirma—, sin ninguna peculiaridad doctrinal notable, registra la breve Poética del poeta granadino Soto de Rojas, en realidad un intrascendente discurso habido en la Academia Selvaje» (García

Berrio, 1975: 35; en p. 259 insiste en el tono tópico de algunas afirmaciones de Soto). Por su parte, Aurora Egido, aunque también insiste en el carácter poco novedoso del discurso de Soto, destaca la importancia que la lectura del mismo debió tener para esa y otras sesiones de la academia en cuestión, lo que contradice abiertamente la afirmación de García Berrio: «A este cenáculo asistió lo mejor del Madrid literario de entonces. Soto se llamó allí el “Ardiente” y con ese nombre leyó su *Discurso sobre la poética en el abrirse la Academia Selvaje*. Debió significar mucho para el granadino este privilegio y el alto nivel teórico del discurso —aunque fuese poco novedoso— debió de marcar pauta en otras sesiones académicas» (Egido, 1981: 15). Ahora bien, independientemente del grado de trascendencia que la lectura de este discurso pudiera haber tenido en la Academia Selvaje, lo que de momento nos interesa es conocer la consideración crítica global deparada a este trabajo que, como hemos podido comprobar hasta este instante, es negativa por lo que al grado de originalidad respecta. No otra cosa afirma Rafael de Balbín en su artículo citado, donde, pese a destacar algunos elementos «estimables» del discurso, los somete a la afirmación de principio de que «no pretendió Soto de Rojas, en su disertación, los méritos de la originalidad» (Balbín, 1944: 92). Así pues, la crítica ha venido repitiendo tópicamente la escasa novedad teórica del discurso, dejando a un lado su estudio pormenorizado. Y no sólo la crítica, sino también algunos testigos de excepción de aquella sesión académica han resaltado dicha falta de originalidad, como es el caso de Lope de Vega: «En ella [la Academia] escriuió el discurso de la poética y perfecta medida del verso castellano, imitando al Tasso en una oración q[ue] hizo en la Academia de Ferrara» (Lope de Vega, 1623: 14). Mucho más recientemente, W. F. King ha señalado la proximidad de las ideas vertidas por Soto en su discurso con las de Jean-Antoine de Baïf, expuestas en la Academia de Francia¹ (King, 1963: 48). Esta falta de originalidad señalada, así como la brevedad del discurso, parecen haber provocado, junto a otras circunstancias más concretas que han motivado la desatención del poeta Soto, que sólo dispongamos de una serie de referencias, comentarios y juicios críticos, generalmente muy breves, perdidos por entre la maleza de determinados estudios sobre autores y problemas de este periodo literario y en algún caso ni siquiera eso, como en el de todas formas imprescindible trabajo de Antonio Vilanova «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», lo

¹ Como es sabido, Baïf (1532-1589) intentó innovar la métrica francesa, adaptando la prosodia griega y latina a la poesía escrita en esa lengua.

que ciertamente llama la atención. De todas formas no perdamos de vista que el hecho de afirmar la falta de originalidad en Soto de Rojas se puede extender en la práctica a la inmensa mayoría de los balbucientes teóricos españoles de los fenómenos literarios. De ahí que los estudios existentes de historia del pensamiento literario español, así como del pensamiento literario europeo restante, invoquen continuamente el nombre de los clásicos, entre los que sobresale el de Aristóteles. De ahí también que no sean infrecuentes las acusaciones no ya de falta de originalidad, sino de plagio de dichos teóricos con respecto a los clásicos griegos y romanos, el Estagirita y Horacio fundamentalmente, así como en relación con algunos teóricos italianos del *cinquecento*, cuya originalidad se encuentra inmersa por otra parte en ciertas corrientes fijas de problemas (*cf.* García Berrio, 1977; Weinberg, 1961; entre otros).

Ahora bien, esta falta de originalidad no debe servir de pretexto para ignorar uno de los primeros textos de poética españoles en sentido estricto, junto a los más voluminosos de Alonso López Pinciano (*Philosophia antigua Poética*, 1596), Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602) y de Francisco Cascales (*Tablas poéticas*, publicadas en 1617, aunque redactadas en 1604); y junto a los más esquemáticos de Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*, 1606) y Suárez de Figueroa (*El pasajero*, 1617). Así pues, se hace necesario efectuar una incursión en este tratado menor de poética que vaya desgranando y comprobando el grado y sentido de tal aludida carencia de originalidad, así como delimitando las «deudas» existentes con respecto a los clásicos y con respecto a teóricos italianos como Tasso, al que, como hemos podido comprobar, el Fénix relacionó tempranamente con este discurso. En definitiva, se trata de ir construyendo una aproximación al sentido de la poética de Soto que no ignore el sentido específico que pueda tener tan escasa novedad teórica del discurso. Pero antes de adentrarnos en dicho texto conviene tratar, aunque sólo sea de paso, una última cuestión preliminar: Soto de Rojas y la Academia Selvaje.

El mismo Soto de Rojas ha hablado de esta academia y ha recordado aquella sesión en los siguientes términos: «El año de 1612, en Madrid, se abrió la Academia Seluage assi llamada, porque se hizo en casas de don Fra(n)cisco de Pastrana, lustre de las Musas, mayor trofeo de Marte: que parece mouió toda aquella guerra, solo para contrastar aquel valor. Assistieron en esta Academia los mayores ingenios de España, que al presente estauan en Madrid: y entre ellos, el fertilísimo, abundante, siempre lleno y siempre vertie(n)te, Lope de Vega Carpio. Tuue por nombre el Ardiente: començose la primera sessio(n)

co(n) esse discurso en prosa» (Soto de Rojas, en Gallego Morell, 1950: 268-269). No hace falta insistir demasiado en que a través de estas palabras del granadino no sólo tenemos una referencia de primera mano de lo que fue aquella sesión académica, sino también una demostración clara de la importancia que tenían para la vida literaria de la época el mérito, la academia y el mecenazgo, cuestiones estas que tanto preocuparon a nuestro poeta hasta su definitivo retiro albaicinerero, en su cerrado paraíso. De ahí, pues, sus constantes viajes a la corte, su presencia en esta y otras academias, donde intenta materializar ese mérito necesario que exige el paso al lugar público, tal como afirma Aurora Egido: «La corte madrileña debió atraerle como falsa sirena. A ella acudió como tantos otros, y en ella buscó el sello de reconocimiento que las academias literarias daban a los que lograban entrar en el círculo de los escogidos» (Egido, 1981: 14; cf. Sánchez, 1961; King, 1963). De ahí la trascendencia que debió tener para Soto la lectura de su *Discurso sobre la poética*, como afirmábamos anteriormente en palabras de Aurora Egido. Por otra parte, esa suerte de notas panegíricas que hemos podido leer acerca de Francisco de Silva, así como sus relaciones con otros miembros de la nobleza —es el caso sobresaliente de su relación con el Conde-Duque de Olivares—, muestran a las claras el funcionamiento del mecenazgo en estos momentos, esto es, la nobleza se ve abocada no sólo a fundamentar su jerarquía en la sangre, sino también en lo cultural como consecuencia de las nuevas circunstancias que se viven. Al final de sus días, como se sabe, el granadino pondría en tela de juicio tanto la vida de la corte como el mecenazgo.

Por lo que respecta al nombre que adopta Soto, «el Ardiente», con el que firma su discurso, disponemos de una curiosa interpretación del mismo formulada por Lope de Vega en su «Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas», donde afirma lo siguiente: «Llamauase en nuestra Academia el Ardiente, nombre que tomó para sí el excelente Portugués Luys de Camoes, quando dixo *Enas Tagides minhas, poys Criado / Tendes en mi hum nouo engenho Ardente*. Y vino bien este título a su ingenio, que en la lengua Latina Ardiente, es ingenioso, y como dixo Cicerón a Celio: *Ardor mentit as gloriam*» (Lope de Vega, 1950: 14).

El discurso en su lógica interna

Por lo que respecta a sus ideas fundamentales sobre la poética, cabe decir que parte de un principio filosófico mediante el cual toda realidad posee dos tipos de causa, una interna y otra externa, subdivididas

en formal y material, en el primer caso, y eficiente y final en el caso de la causa externa. Aparte sitúa los «subiectos» o temas y los accidentes.

La forma sustancial de la poesía es la imitación variada con narración de cosas en parte verdaderas y en parte fingidas. Su causa material es poseer una locución propia y figurada. Estas son, pues, las causas internas de la poesía. Por lo que a las externas respecta, «la eficiente es, en el que escriue el ardor natural, el *quid diuinum*, el *est Deus in nobis*, ayudado del arte». La final es, «debaxo de vna especie de deleytar, persuadir al bien, reprehendiendo los vicios en Iambos, y exaltando las virtudes en Épicos».

Los temas acerca de los que se ocupa el poeta son todas las cosas divinas y humanas. Los accidentes son los versos con su medida y consonancia. Más adelante, Soto nos dice nuevamente que la esencia de la poesía es la imitación con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas, precisando a continuación el concepto de imitación: «La imitacio(n) consiste en ficció(n) de las personas o cosas que imitamos». La imitación puede ser o de cosas altas y graves o de cosas bajas y humildes, pudiendo ser mixta, lo que da lugar a la tragicomedia y otros escritos semejantes. En el primer caso, cuando la imitación es de cosas altas tenemos la epopeya —la heroica— y cuando lo es de cosas graves, la tragedia, siendo esta última imitación de las acciones de los hombres con fines miserables y siendo la epopeya la imitación de los sucesos de personas generosas, sean humildes o no, en tanto que merezcan la igualdad de los héroes. Por lo que a la imitación concierne de las cosas bajas y humildes, ésta da lugar a la poesía cómica y a la ditirámica. La cómica, si es representación de personas ordinarias, es comedia. Si lo es de personas pastoriles, es égloga o pastoral. La ditirámica es una suerte de poema donde con sátiras o composiciones líricas decían lo que querían en versos yambos.

Una vez dividida la poesía y definidas las especies por sus temas, Soto da entrada al tratamiento de los accidentes o versos con sus medidas y consonancias. Los versos para Soto se componen de pies y los pies de sílabas, pudiendo ser éstas largas o breves. La sílaba larga es la que tiene acento agudo, siendo breves las que tienen el acento grave. El pie se halla de dos maneras: o acaba en sílaba larga o en breve. En el primer caso, puede ser de tres o de dos sílabas, verso de arte mayor castellano y verso entero toscano, respectivamente. Si acaba en sílaba breve, se llama troqueo de dos sílabas, la primera larga y la segunda breve. Así pues, expone Soto, los versos pueden acabar en sílaba larga sin cesura —agudos— o en sílaba larga con cesura —graves si son propios o esdrújulos si son impropios. Según sus tiempos, los versos pue-

den ser heroicos (cuatro tiempos) o endecasílabos (tres tiempos y medio). En España los heroicos son los de arte mayor. Los endecasílabos deben ser llamados también heroicos, pues con ellos se escriben las acciones de los héroes.

El verso de arte mayor castellano se compone de cuatro pies y una cesura (cesura que es accidente y no esencia, insiste Soto). El primer pie se forma de dos sílabas y de tres los tres siguientes, siendo siempre larga su última sílaba. Sin embargo, los versos toscanos están constituidos por cinco pies de dos sílabas, siendo la mayoría de las veces la última sílaba larga. Esto es medir por yambos, aunque a veces por variar la armonía, se usen los pies troqueos. En este sentido, Soto aporta una serie de ejemplos demostrando cómo, salvo la segunda, tercera y quinta región que siempre lleva yambo, las demás varían según el propio gusto del poeta.

Finalmente, el poeta granadino se detiene en el accidente que denomina consonancia, que define como una imitación de letras en el final de los versos desde la última sílaba larga que el verso posee hasta el final. Más adelante se ocupa de lo que llama figuras de sílabas, esto es, de la epéntesis y diéresis, por aumento, y de la síncopa y apócope, por disminución. Epéntesis es poner una letra en medio de una palabra para evitar la «flaqueza» o mal «son» de la misma: «agora por aora». Diéresis es cuando se añade una sílaba: «Egeoco por Egeo». Síncopa es cuando se quita una letra o sílaba en medio de la dicción: «diré por deziré». Apócope es cuando se quita una letra o sílaba al final: «alaçan por alaçano». Estas figuras, concluye, deben usarse pocas veces y en todo caso más por razones significativas que por la razón de formar una rima. Hasta aquí las ideas fundamentales expuestas en su discurso.

Elementos para un análisis y crítica del discurso

El *Discurso sobre la poética*, desde una consideración global, puede dividirse en dos partes fundamentales. Una primera parte se halla constituida por la quintaesenciada exposición de los principios fundamentales de la poética relativos a cuestiones tan importantes como la esencia de la poesía, condición del poeta, el concepto y tipos de imitación, la cuestión de los géneros literarios. Una segunda parte se dedica a cuestiones de métrica, al tratar de los «accidentes» de la poesía. Así, como se ha podido comprobar, basándose en los principios de la métrica cuantitativa, confundiendo acento y cantidad silábica, cosa por lo demás muy corriente en aquellos momentos, estudia el verso caste-

llano, sus tipos, la rima y las «figuras de sílabas»². Estas dos partes tienen, como bien señala Rafael de Balbín en su artículo, un trasfondo aristotélico y una notable influencia de los principios de la métrica italiana, respectivamente. Ahora bien, es necesario ir más allá: conviene precisar el sentido del aristotelismo de base del discurso de Soto de Rojas, así como tratar algunas de las afirmaciones sustentadas a lo largo del discurso.

A ningún conocedor de la *Poética* de Aristóteles le resultan extrañas determinadas afirmaciones de Soto, independientemente de que el granadino invoque el nombre del griego en varias ocasiones e incluso lo cite textualmente cuando habla del concepto de imitación, de la condición del poeta y del concepto de tragedia³. Ahora bien, antes de dar paso al tratamiento específico de algunas cuestiones, no podemos perder de vista que el hecho de aceptar al pie de la letra el aristotelismo de este discurso puede equivocarnos en un doble sentido. Por una parte, corremos el riesgo de confundir lo que es y lo que históricamente significa el pensamiento aristotélico en su origen con lo que es la adopción y adaptación del mismo desde una específica perspectiva a partir de un momento histórico determinado. El hecho, pues, de hablar de Aristóteles como fuente directa e incluso el acto mismo de trasladar literalmente determinadas reflexiones suyas, lo que resulta habitual en los tratados de la época áurea, no deben hacernos suponer que el discurso de que nos ocupamos sea una simple extensión del pensamiento del Estagirita. En realidad, lo que se produce así es una absorción de este pensamiento en una problemática distinta que posee obviamente un sentido y efectos en todo caso diferentes de los originarios del discurso teórico absorbido. En este caso, la prueba más clara de este diferente funcionamiento de las ideas aristotélicas radica en que Soto articula sus reflexiones sobre la poética en un marco filosófico de base escolástica, en el que se encuentra también el Aristóteles *medieval*. Así pues, el hecho de que se haya resaltado como un rasgo original, por parte de Balbín en concreto, «la demostrativa formulación escolástica

² Esto explica que, aunque brevísimamente, Emiliano Díez Echarri se hiciera eco de este discurso al dedicarle dos párrafos de sus *Teorías métricas del Siglo de Oro*, en los que presenta el discurso y, citando a Balbín, señala su aristotelismo (Díez Echarri, 1949: 84). Por otra parte, se refiere a Soto como seguidor de López Pinciano y de Cascales, cuyas *Tablas poéticas* se publicaron en 1617, si bien resultaran escritas en 1604 (Díez Echarri, 1949: 109-110 y 112).

³ Pueden verse las páginas y renglones siguientes: p. 25, r. 27; p. 26, r. 5 y 10; p. 27, r. 29. Soto debió conocer la *Poética* de Aristóteles por traducciones italianas, ya que la primera traducción española conocida es de 1626.

con que expone la doctrina poética» (Balbín, 1944: 12), no es más que uno de los síntomas más visibles de todo este periodo del pensamiento literario de lo que no es ninguna novedad: que el Aristóteles que habla o al que se le hace hablar es distinto del originario en su raíz, porque distinto es su funcionamiento en el seno de las contradicciones de la España de aquel tiempo: un funcionamiento conforme a los intereses del escolasticismo feudal.

Por otra parte, el otro sentido en que podemos equivocarnos, de aceptar el aristotelismo al pie de la letra, radica en que podemos dar por existentes unos mismos objetos literarios, cuya esencia va prolongándose linealmente a lo largo de la historia, lo que justificaría la pertinencia del pensamiento griego tanto en su origen como en ese momento del que nos ocupamos, sea cual fuere el grado de carencia o desarrollo de estas reflexiones. Nada más lejos de la historicidad que afecta a las prácticas artísticas y literarias: ¿Cómo explicaría Soto de Rojas sus obras poéticas a la luz de sus reflexiones teóricas? ¿Como imitación por vía de cuento de sus pensamientos hablando él mismo? La respuesta parece clara. Las realidades poéticas a las que se refiere Aristóteles son en realidad otra cosa, básicamente distintas de las que se producen en la época áurea española. En consecuencia, si salvamos estos obstáculos iniciales, lograremos situar históricamente el aristotelismo de base de Soto de Rojas y veremos que la tan cacareada falta de originalidad es sólo la conclusión última de quienes se han aproximado a este trabajo mediante una excesiva interpretación lineal de las fuentes aristotélicas.

Esbozada esta cuestión, daré paso al tratamiento de algunos aspectos particulares del discurso que nos ocupa. No hace falta demostrar la base escolástica de la concepción de la realidad poética de la que parte Soto de Rojas. En este sentido basta recordar sólomente los principios del ser desarrollados por Santo Tomás de Aquino en su «recuperación» del pensamiento aristotélico. A partir de esta concepción básica, recordemos, la causa interna material de la poesía es la locución propia; la causa interna formal es la imitación; la causa externa eficiente, la inspiración divina y la técnica; y, por último, la causa externa final, deleitar y persuadir al bien. Hablar así supone aceptar, siguiendo un razonamiento interno, que la poesía tiene un ser real y no aparente; asimismo y por esta razón, que tiene en sí misma principios reales de su ser, siendo estos principios la locución propia y la imitación. Ahora bien, la locución es un sustrato general, en tanto que la imitación es lo que determina a la locución a tener un modo de ser corpóreo. Por otra parte, como desde esta base filosófica la materia no es objeto directo de experiencia, sólo se puede llegar a la poesía a través de la forma, esto

es, si el conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, la poesía y su grado de calidad dependen de la imitación. Por otro lado, atendiendo al principio de que todo lo que se mueve es movido por otro, al ser que hace pasar a una cosa de la potencia al acto, se le llama causa eficiente, en nuestro caso la inspiración divina ayudada de la técnica. Esta inspiración, como toda causa eficiente, opera por un determinado fin, causa final: aquí, deleitar y persuadir al bien. A partir, pues, de esta paráfrasis podemos poner en claro algunas cuestiones.

En primer lugar, nos ocuparemos del problema de la imitación y el estilo, pues Soto, a pesar de haber dejado bien claramente expuesto que la forma sustancial de la poesía es la imitación, se ha referido en varias ocasiones a la cuestión del estilo, a la jerarquía de los estilos, exponiendo en algún momento la necesidad de proceder de uno u otro modo. Se trata de verificar si el estilo es para Soto un hecho de poética o si es solamente una extensión de su concepción fundamental en torno a la imitación, teniendo presente esa creencia bastante generalizada acerca de la conciencia barroca del estilo como un hecho de poética, lo que se puede ver claramente en las siguientes palabras de García Berrio: «Las discusiones pre-barrocas sobre el estilo, que gravitan en torno a la dualidad tópica *res-verba*, partieron de una conciencia típicamente retórica del mismo como *además* u ornato. Para el poeta barroco, por el contrario, la palabra, la fórmula estilística adquiere autonomía e independencia. Se convierte en el instrumento que le permite participar en la búsqueda y elaboración de la peculiar realidad poética recién descubierta por el artista. Para el poeta barroco, el estilo, al fin, se ha convertido en un hecho de Poética» (García Berrio, 1977: 455).

Las referencias de Soto de Rojas a la cuestión del estilo salpican toda la primera parte de su discurso. Así, por ejemplo, comienza considerando el estilo como un adorno que es necesario controlar para no alterar el objetivo final del discurso poético: «Locución propia y figurada se entiende —afirma—, que de tal manera se adorne con los tropos, metáforas, translaciones, y figuras, que no estén vnas sobre otras haziendo carga al oydo: que si ha de ser deleytando, mal lo será con asperezas y duras locuciones, y si ha de ser persuadido como podra el Castellano puro si le hablan en Griego» (Soto de Rojas, 1950: 26). Esta alusión ha sido interpretada por uno de los primeros estudiosos del poeta granadino, Antonio Gallego Morell, en los siguientes términos: «Ya en su *Discurso poético*, Soto acepta y estima lo barroco al explicar cierto tipo de locución que se adorna “con tropos, metáforas y figuras”, limitando él mismo esta ornamentación al declarar que no deben estar

“unas sobre otras, haciendo carga al oído”, y va a dejar correr su poesía como el agua de las fuentes de su paraíso que en aluvión es plata y en alusión es oro. Soto es el más fino de los poetas barrocos» (Gallego Morell, 1970, *apud* Wardropper y otros, 1983: 724). Más adelante, tras señalar Soto que el poeta debe exaltar las virtudes en épicos y reprender los vicios en yambos, lo que sin duda tiene una explicación que daremos en su momento, y tras mostrar cómo el ritmo de la poesía es mero accidente y no fundamento de la misma, salvo para el caso de la tragedia, que ha de ser escrita en verso, expone su teoría de la jerarquización de los estilos, en sentido próximo al de Tasso, como vamos a ver, al tratar de la cuestión de los géneros literarios. Así, cuando habla de la epopeya, «que es la heroyca», afirma: «Este se tenga por estilo más alto, por más lleno de grauedad y elegancia, pues forçosamente se forma de todos los estilos: mas conuiene, que sea con el temperamento que apenas se decienda el poeta [...] de la grauedad de su estilo: antes siga tal moderación, que no parezca duro por yr muy puesto en el rigor de la grauedad, no lánguido, por allanarse con extremo, sin el decoro necessario a la pompa y magestad de cosas tan altas y memorables» (Soto de Rojas, 1950: 27). Al hablar de la tragedia señala que «se ha de escriuir con palabras suaues y que ha de ser en verso medido». De la poesía cómica en sus dos vertientes, comedia y égloga, afirma: «En estas partes deue el Poeta guardar el decoro a las acciones, y le(n)guage de los que introduze, mas q(ue) oy se haze: que aunque es verdad q(ue) el que imita no imita al mas rudo pastor, tampoco imita en lo bucólico agudos Filosofos ni doctissimos Teologos» (Soto de Rojas, 1950: 28). De la poesía ditirámica señala la necesidad de que esté escrita en yambos y de que guarde su propia y específica imitación. Tasso, con el que sin duda tiene muchos puntos en común el granadino, tales como el concepto de imitación, los temas de la imitación, la finalidad de la poesía, etc., se refirió varios años antes que Soto, en 1587, en su *Discorsi dell'Arte Poetica*, al problema de la jerarquía de los estilos en los siguientes términos: «Tre sono le forme de'stili: magnifica o sublime, mediocre ed umile: delle quali la prima è conuenevole al poema eroico (...) Lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio, e meno magnifico che quello dell'epopeia non è [...] Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito ed ornato: la quel forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità» (Tasso, *apud* García Berrio, 1977: 104-105).

Como se deduce de lo expuesto, ni en Tasso ni en Soto, con las matizaciones que se pueden formular a los respectivos razonamientos entre

sí, el estilo es considerado como un hecho de poética. El estilo es la consecuencia lógica de la imitación. Por tanto es la conciencia de los tipos de imitación, provenientes de una específica concepción de la dignidad de la materia imitada, lo que determina la jerarquización de los estilos. Así pues, estilos y géneros literarios encuentran su determinación en la imitación. Los principios reales de la poesía se encuentran en la lengua y en la forma que adopta esa lengua a raíz de la imitación. De donde se deduce que la poesía es una apariencia real de la cosa imitada. Es una «verdad» que hay que recubrir oportunamente. De ahí que Soto exponga algunas afirmaciones en torno a la conveniencia o inconveniencia de uno u otro estilo, según la dignidad de lo imitado. De ahí, por ejemplo, que insista en la necesidad del empleo del yambo en la poesía lírica, así como a la hora de reprender los vicios, en tanto que el ritmo yámbico era considerado desde la retórica aristotélica como «el modo de decir de la mayoría de la gente», lo vulgar (cf. Aristóteles, 1953: 32-36), lo que se opone al ritmo solemne y heroico, propio para exaltar las virtudes. De ahí que sea en esta parte de su discurso, los párrafos dedicados al estilo, donde encuentre plena justificación el objetivo básico del mismo: el deseo de recordar los preceptos, lo que expone Soto en las primeras líneas. De ahí, asimismo, que más que el arte propiamente dicho se refiera al artificio y al carácter perfectivo del mismo. De ahí, cómo no, que su atención a algunos principios de técnica literaria encuentren su total justificación: la verdad es imitada por el poeta, vestida estilísticamente por él. El estilo, pues, no tiene más importancia que la que le proviene de fuera. El poeta no se justifica por hacer versos, sino por imitar vivamente. El verso y su medida y consonancia son, pues, accidente, a lo que le dedica no obstante más de la mitad del discurso.

Me preguntaba antes acerca de cómo explicaría Soto su propia obra desde esta base teórica y no daba una respuesta por saltar ésta a los ojos. Con esta interrogación retórica trataba de demostrar la no correspondencia de unas prácticas propias del mundo de la cultura clásica griega con las prácticas propias del momento histórico que ciframos en la España del siglo XVII. Ahora bien, dejando por contestada esta cuestión, lo que demuestra la forzada adaptación al marco de los presupuestos aristotélicos de nuevas realidades y formas literarias o la global descalificación de otras, así como las contradicciones que se plantean en el momento de intentar explicar desde esta perspectiva imitativa algunos textos de su *Desengaño de amor en rimas*, no puedo dejar de exponer que Soto sí ha dejado una respuesta explícita a la pregunta formulada por lo que respecta a *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, que es francamente significativa: «Sentiré

me condene —dice— desperdiciado o perdido quien no les halle la entrada o, estando dentro, quien no advierta las atenciones que pide su cultura; donde se puede juzgar si los diversos sentidos sustanciales convienen entre sí; si las metáforas siguen sus pasos con proporción; si los tropos, figuras y translaciones, de tal manera adornan y hermocean, que ni hacen trabajo al entendimiento ni peso o carga al bien templado oído; si las voces o frases adoptivas parecen naturales; si el latino o el extranjero concepto se entresaca sin riesgo; si las imitaciones selectas descubren indicios de robos; si las voces naturales que plantean el asunto se han deslizado a lánguidas, las que le realzan graves; si parecen oscuras y se desvanecen hinchadas o escandalosas, las ásperas; si se colocaron con cuidadoso decreto; si los versos y su cadencia vienen con la idea de los jardines y sus siete mansiones, y por último, la eficiente, si muestra ardor prudencial, y, la causa final, si conseguirá su intento inclinando a este ejercicio; y, de él sacando alabanzas al gran Criador, con la apóstrofe que acaba, no gloriándose como que no recibió sino glorificando al Señor que lo ha dado, y confesando haberlo recibido de su abierta mano» (Soto de Rojas, 1981: 73-74). Como bien puede observarse esta respuesta guarda coherencia interna con los presupuestos de que parte y con el desarrollo último de su extenso poema: así, el problema capital de la imitación, jardín-libro/libro-jardín se ha escrito con razón; la concepción y justificación del estilo como revestimiento; la justificación de la causa eficiente; y, para terminar, la causa final: glorificar a Dios a través de ese deleite imitativo, pese a que no sea todo linealidad en otros casos. Esto muestra una realidad: Soto se halla instalado en un terreno histórico movedizo, pleno de elementos ideológicos contradictorios, tal como —es un caso— pone de manifiesto el problema de la poesía lírica, definida por Soto de Rojas en los términos conocidos: imitación por vía de cuento de los pensamientos de los poetas hablando por ellos mismos, y tal como muestra sintomáticamente esa delimitación crítica efectuada entre el «Soto blando» y el «intrincado Soto», tal como plantea Antonio Gallego Morell en «Los dos tiempos de Soto de Rojas» (*cf.* Gallego Morell, 1970).

Por lo que al problema de la poesía lírica concierne que, al igual que López Pinciano (*cf.* Shepard, 1970)⁴, Soto «confunde» con la poesía ditirámica, no ha sido considerada en el esquema de los géneros al carecer de imitación, lo que confirma el hecho de que el granadino

⁴ Los puntos comunes existentes entre Soto y Pinciano, autor del más amplio estudio de teoría literaria del Siglo de Oro, como se sabe, van más allá lógicamente de la cuestión poesía lírica / poesía ditirámica.

advierta en un momento de su discurso, al hablar de la égloga, que «deue guardar el Poeta el decoro a las acciones, y le(n)guage de los que introduze, mas bien q(ue) oy se haze», así como al afirmar: «De aquí se puede inferir quantos Latinos, Castellanos, y Toscanos, queda(n) por no obseruar lo que es essencial en la poesía, indignos del nombre de Poetas» (Soto de Rojas, 1950: 28). Esta indignidad, de la que excluye a los latinos por razones históricas, corre paralela a la aparición de poetas, cuya poesía es producida como expresión, más que imitación, desnuda de su propia alma, lo que tiene su consecuencia en la configuración de nuevos elementos métricos, como es el sobresaliente caso del soneto, que es utilizado también, paradójicamente, aunque como un simple molde, desde la otra vía. Precisamente García Berrio, en su estudio-edición de las *Tablas Poéticas* de Cascales, se ha referido de pasada al problema de la poesía lírica en el granadino: «Al año siguiente de la edición de las *Obras* de Carrillo, en el *Discurso sobre la poética* [...] Soto de Rojas ofrecía un esquema de géneros más próximo al de los cuatro de Pinciano, partiendo de la clasificación según la índole de las materias, de manera análoga a la que hemos visto en Tasso, pero con el problema de dignidad estilística de la tragedia resuelto al distinguir sólo dos géneros: superior —trágico-épico—, e inferior —cómico-ditirámico—. En este último, sin embargo, la conciencia unitaria de lo lírico en la praxis contemporánea se perfila ya como una firme realidad, aunque se mantenga la denominación de ditirámico como tributo al origen histórico» (García Berrio, 1975: 378-379). García Berrio no precisa una cuestión importante: que bajo tal nombre de poesía lírica Soto no acepta más que restrictivamente ciertas prácticas contemporáneas, sometiéndolas a una concepción de principio —imitación por vía de cuento de los pensamientos de los poetas hablando ellos mismos— e imponiéndoles unas condiciones estilísticas precisas, lo que le hace descalificar teóricamente como poesía a la «nueva» poesía ciertamente lírica. El problema, pues, que se plantea va más allá de la indignidad, sobrepasa el problema de las modas literarias para mostrarnos a través de su concreta presencia la lucha abierta entre dos mundos irreconciliables, entre dos modos de producción para ser más exactos (*cf.* Rodríguez, 1974), el feudal y el capitalista, con un saldo inicial favorable al primero en nuestro país. Así pues, tocado el fondo de este terreno movedizo, estamos en condiciones de construirnos una visión cada vez más exacta del funcionamiento, origen y sentido reales de las teorías del poeta granadino, de clara base escolástico-feudal, como creo haber dejado demostrado. Por otra parte, la linealidad observada entre el «Al que leyere» con que Soto abre su cerrado paraíso y el paraíso mismo

apunta —un síntoma entre otros— hacia lo que podría ser el funcionamiento de buena parte de la poesía barroca. Por tanto, sólo en parte, en lo que pueda referirse a la poesía lírica y consecuentemente a los indignos poetas, lleva razón Antonio Vilanova cuando escribe: «Es un hecho irrecusable que todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas» (Vilanova, 1968: 567). Ésta es, para ir concluyendo, la global originalidad histórica de la tan señalada falta de originalidad de éste y de otros discursos teóricos.

Por lo demás, otras muchas cuestiones piden paso: la finalidad última de la poesía, el problema de la tragicomedia, la confusión de cantidad y acento, etcétera. Consideremos algunas de ellas en sus líneas fundamentales. Pues bien, la finalidad última de la poesía es para Soto deleitar y persuadir al bien. Desde la poética aristotélica hasta la poética del momento que nos ocupa, con las diferencias de base que se pueden suponer, se ha venido atribuyendo una función más que estética a las distintas prácticas existentes en este sentido. La catarsis, por ejemplo, como bien dice García Berrio, no deja de poseer un superior utilitarismo moral. El *docere-delectare* horaciano ha tenido gran fortuna posterior, desde las paráfrasis antiguas de Horacio hasta la poética renacentista (cf. García Berrio, 1977: 331 y ss.; 1975: 86 y ss.), con las precisiones que van desde la asociación del *docere-res* y *delectare-verba* a la significativa defensa del *delectare* en algunas poéticas y comentarios humanistas, fundamentalmente italianos. Soto de Rojas reproduce, al igual que los tratadistas españoles de su tiempo, el *docere-delectare*, sin ignorar la estima que se debe a las buenas letras. Pero tal como se desprende de la explicación de su *Paraíso cerrado* se ha operado en el granadino un proceso de cristianización de la causa final, proceso perfectamente comprensible, no porque nuestro poeta fuera canónico, sino porque lo muestra de manera explícita en su mismo discurso: al hablar de la causa eficiente alude al *quid divinum*, al *est Deus in nobis*. Así pues, si la causa eficiente tiende a un fin, como veíamos, y esta causa externa ha sido teologizada, la causa final participa de ese mismo carácter, aunque no lo exponga abiertamente en su discurso. En definitiva, una reproducción de aquel principio escolástico: *Fides quaerens intellectum*, que sustenta el desarrollo de sus reflexiones en torno a la poesía.

Por otra parte, se ha destacado como un estimable valor del discurso el hecho de que reconozca en su exposición de los géneros literarios a la tragicomedia, aunque tal reconocimiento se muestre en un tono de moderación exquisito y de brevedad más que insuficiente: «Esto se haze [la imitación] en dos maneras [...] que son, o cosas altas,

y graues, y cosas bajas y humildes: aunque tal vez son mixtas, de donde nace la tragicomedia, y semejantes escritos» (Soto de Rojas, 1950: 27). Piénsese que en aquella sesión académica se encontraba ni más ni menos que Lope de Vega, con los endecasílabos sueltos de su *Arte Nuevo para hacer comedias* (1609) todavía frescos en su mente. En fin, extenderme en esta cuestión no es oportuno tanto por razones de espacio como por encontrarse ya escrita esta página del pensamiento y de la creación dramática española. A estos innumerables trabajos remito (cf. Rozas, 1976: 64-65).

Por lo que respecta a las cuestiones de métrica, se ha destacado por parte de Balbín la abundante presencia de los principios de la métrica italiana, su interesante estudio de los endecasílabos y en general de los versos castellanos de arte mayor, así como la «clara explicación diferencial de los pies agudos, graves y esdrújulos por medio de la cesura». Sin embargo, hay un muy común error de base en su discurso, también señalado: la confusión entre acento y cantidad silábica. Afortunadamente también tenemos esta página escrita por lo que se refiere, más que a nuestro autor, del que también se trata, al problema que era moneda común en este tiempo (cf. Díez Echarri, 1949: 11; Navarro Tomás, 1921: 39-57; García Berrio, 1975: 217-219, entre otros).

Termino. Soto de Rojas escribió un discurso coherente y lúcido, un discurso con toda la coherencia y lucidez proveniente de ese sistema de valores, de esa representación corporativa, religiosa y orgánica de su propia realidad histórica. Este es uno de los tratados de poética españoles que muestran la lucha entre los ideales aristotélicos y los platónicos o, dicho con mayor exactitud, entre los nuevos papeles históricos que tales respectivos ideales juegan en su momento⁵. Ya sabemos hacia donde apunta este discurso: al mantenimiento de un mundo que había resistido una fuerte y primera sacudida, mundo del que hoy, a los cuatro siglos del nacimiento del poeta, sólo nos queda el interés del cultivo de una ajustada memoria histórica del mismo y algunos elementos residuales que, en nuestro inmediato panorama, la torpe corriente de su «patrio Genil amado» no ha logrado aún arrastrar.

⁵ Es interesante resaltar una de las conclusiones a que llega Rico Verdú (1983: 157-178) al tratar de algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento: «Los tratados españoles —dice en la conclusión b—, posteriores a 1580, manifiestan la lucha entre los ideales aristotélicos y los platónicos, entre la valoración de las cualidades internas o subjetivas (sensibilidad, fantasía, imaginación) y las externas y objetivas (orden, claridad, lógica, precisión, seguridad, medida), entre la sumisión a las normas de la Antigüedad y la creación de modelos y formas que estuviesen más de acuerdo con los nuevos tiempos e ideales».

2

DE UNA POÉTICA REALISTA

LAS REFLEXIONES TEÓRICAS DE PÉREZ GALDÓS SOBRE NOVELA EN EL
DISCURSO DE ENTRADA EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Consideraciones preliminares

Afortunadamente el Mediterráneo se encuentra descubierto. Por eso creo tener una clara conciencia de mi papel como navegante galdosiano. Ni que decir tiene, pues, que el discurso pronunciado por Pérez Galdós en la Real Academia Española con motivo de su entrada en dicha institución como el inmortal número 243, *La sociedad presente como materia novelable* (1897), objeto de mi atención, es moneda intercambiada corrientemente entre los especialistas galdosianos gracias fundamentalmente a la edición de Laureano Bonet de los *Ensayos de crítica literaria*, en 1972, del escritor canario¹, y gracias también a que lo ha estudiado en el seno de su importante trabajo «Galdós, crítico literario», introducción a la selecta edición citada (Bonet, 1972: 45-55), así como se han ocupado de él Shoemaker (1979) y Stephen Miller (1983), entre otros.

Ahora bien, dicha pieza oratoria ofrece todavía al análisis ciertos aspectos sumamente significativos y, hasta donde ello es posible y según la perspectiva adoptada, esclarecedores de la conciencia que Galdós tiene del saber literario en general, de su ubicación con respecto a ese saber, así como de la institución del mismo, sin olvidar los ciertamente más conocidos relativos a su una vez más expuesta concepción de novela, del público, de su técnica creadora, etcétera. Anteriormente ya lo había hecho en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (*Revista de España*, XV, 57, 1870), artículo primerizo donde Galdós expone lo que se ha considerado un manifiesto literario y donde

¹ El discurso fue editado junto a otros de Menéndez Pelayo y Pereda en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Viuda e Hijos de Tello, 1897. Posteriormente lo edita Bonet en 1972, tal como queda dicho en el texto. Por lo que respecta al discurso de Menéndez Pelayo, el lector puede acceder a él en las páginas 31-96 del volumen citado y en D.M. Rogers, ed., *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, 1973.

hace «la defensa de una novela realista española que responda a las exigencias del momento histórico, que sea portavoz de las creencias y aspiraciones de la burguesía y, a la vez, reflejo de los problemas más íntimos, más *domésticos*» (Bonet, 1972: 14). En cualquier caso, estas reflexiones necesitan una interpretación conforme al horizonte teórico actual por las razones que voy a ir exponiendo.

Una primera razón radica en que el material reflexivo que Galdós pone a disposición de los académicos y posteriormente de los lectores, sustentado en una concepción esencial del fenómeno literario, como veremos con más detenimiento en el apartado siguiente, vino a proveer, y provee en el momento de su lectura, de ciertas claves descodificadoras de su producción narrativa. Con esto vengo a afirmar que si en su momento histórico de origen sirvieron para leer «convenientemente» las novelas de Galdós, hoy día deberán ser revisadas conforme a los nuevos marcos teóricos existentes para crear, dicho con tanta modestia personal como con legitimidad teórica, una nueva conciencia lectora. Repárese si no en lo que afirma Selden al justificar su divulgación de las teorías literarias contemporáneas: «En primer lugar, el énfasis dado al aspecto teórico tiende a socavar la concepción de la lectura en tanto actividad *inocente*. Si nos preguntamos por la elaboración del significado en la ficción o por la presencia de la ideología en la poesía, no podemos al mismo tiempo seguir aceptando de modo ingenuo el “realismo” de una novela o la “sinceridad” de un poema. Quizás algunos lectores quieran conservar sus ilusiones y lamenten la pérdida de la inocencia pero, si son lectores serios, no pueden desconocer los grandes avances realizados por los principales teóricos en los últimos años» (Selden, 1987: 9). No se trata de establecer comparaciones entre las posiciones de Galdós y las actuales teorías narratológicas, incomparables realmente al sustentarse en distintos espacios o lugares, sino de identificar la naturaleza y el estado de la teoría galdosiana al respecto y de ofrecer medios al lector para leer a nuestro autor en un sentido complejo, ya que se da la circunstancia de que el autor de *Fortunata y Jacinta* sigue siendo leído y continúa actuando entre los escritores por negación o asunción, lo que explica por otra parte que sea tan controvertido entre estos últimos, tal como ha ido caracterizando Stephen Miller en su libro (1983) a la hora de buscar respuestas a la pregunta «¿Por qué leer a Galdós?» (cf. Martínez Montón, 1983).

Una razón más reside en que a la hora de construir una historia del pensamiento literario español, hecha desde el presente e inevitablemente para el presente, no puede desconsiderarse este tipo de reflexiones sobre novela por las razones que, al hilo de una exposición metodológica, ha

expuesto Darío Villanueva: «Y así, por ejemplo, ya la lírica y la tragico-media del Siglo de Oro tienen en España sus grandes comentaristas, mientras que nada parecido hay para la narrativa. Sólo muy a finales del siglo XIX, en especial a partir de la polémica del naturalismo, se empieza a discurrir sobre cómo se hacía una novela. Hasta entonces todo comentario se limitaba al *qué*» (Villanueva, 1989: 10). En este sentido, como no necesito demostrar, los trabajos de, entre otros, Clarín y Pérez Galdós tienen un valor añadido que los hace objetos de especial atención.

Los «lugares» del discurso

Una vez justificado mi análisis, pasaré a exponer algunas consideraciones sobre el discurso desde la perspectiva de su diversa ubicación: su lugar empírico, su lugar teórico, su lugar en el conjunto de la crítica literaria galdosiana y su lugar en el pensamiento español sobre novela.

En primer lugar, no puede olvidarse que se trata de un solemne discurso de entrada en la Real Academia Española solemnemente contestado a su vez por el entonces todopoderoso crítico literario Menéndez Pelayo, quien es valorado muy positivamente por Galdós en el párrafo cuarto de su texto como un «insigne ingenio, crítico y filósofo literario» (Pérez Galdós, 1972: 175). Por supuesto que esta circunstancia condiciona la redacción del texto leído por el escritor y justifica la actitud de modestia personal y de pública alabanza de la institución, al menos retóricas, con que inicia el primer párrafo del texto: «Cuantos recibieron aquí honores semejantes a los que os dignáis tributarme en esta solemnidad, habrán de fijo sentido menos turbación que yo —dice—, ante el deber de disertar sobre un tema literario digno de vosotros y de esta ilustre casa. Ordenan la cortesía y la costumbre que al ingresar en ésta, que bien puedo llamar orden suprema de las Letras, se hagan pruebas de aptitudes críticas y de sólidos conocimientos en las varias materias del Arte, que cultiváis con tanta gloria» (Pérez Galdós, 1972: 173). Inmediatamente después nuestro académico agradece la benevolencia, más que la justicia, de su elección —en segunda oportunidad, como es sabido— y justifica sus pocas condiciones críticas por haber empleado sus facultades en lo anecdótico y narrativo. Asimismo cumple el deber de recordar, con exquisito tacto, a su digno antecesor, un hombre de convicciones conservadoras. A partir de aquí comienza a hablar de la novela.

El discurso que nos ocupa, tan contrario al *vejamen* o sátira festiva de las peculiaridades y defectos de los académicos que se hacía en las

privadas Academias Literarias de finales del siglo XVI, viene a significar en lo que es su *actio* —la sesión tuvo lugar el 7 de febrero de 1897—, la aceptación formal —no se olvide que Pérez Galdós había sido ya elegido para ocupar el sillón «N» en 1889— y el reconocimiento literario del escritor canario por parte de la Academia, lo que puede interpretarse, así lo hace desde luego Laureano Bonet (1972: 45), como un intento no exento de dificultades de «digerir» a Galdós. Al mismo tiempo es un claro síntoma de la aceptación por parte de Galdós de la convivencia con grupos aristocráticos y conservadores, al menos coyunturalmente hasta el estreno de *Electra* (Bonet, 1972: 73), lo que puede guardar relación también con la falta de esperanza que muestra por estos años en la «clase media», la burguesía, tal como después veremos.

Por otra parte, desde una perspectiva estrictamente teórica, sin que ello suponga ignorar o negar el sentido histórico concreto que pueda tener la exposición de sus reflexiones sobre novela en el medio a que me referí anteriormente y, claro está, el mismo proceso de configuración de estas reflexiones al tener unos destinatarios concretos, cabe considerar el conjunto de las mismas perteneciente a lo que se viene llamando «metalengua literaria» o también «metatexto», esto es, siguiendo a Mignolo, «el conjunto de enunciados en los cuales los practicantes de una disciplina la definen, trazan sus bordes externos e internos y sus rutas interiores» (Mignolo, 1986: 12)². Se trata, en fin, de una actividad teórica que, lejos de perseguir un conocimiento de orientación científica del discurso narrativo, esto es, un conocimiento no normativo y situado fuera de lo que supone dar pautas de escritura/lectura, es cosustancial al hecho literario al constituir interna —en los mismos textos literarios— o externamente —el discurso que nos ocupa, por ejemplo (cf. Pérez Galdós, «Un tribunal literario», 1972: 133 y ss.)— un concepto del mismo y al decidir sobre el *qué* y el *cómo* literarios, lo que viene a formar parte de los códigos pragmáticos asegurando por tanto una específica estimación literaria. Estas reflexiones sobre la novela, qué duda cabe, constituyen un saber literario más que un saber de lo literario. Pero, una vez formulada esta afirmación de principio que

² Mignolo continúa exponiendo en lo que no es sino su corrección, ampliación y especificación de este concepto, que había tenido su primera formulación en sus *Elementos para una teoría del texto literario* (Barcelona, Crítica, 1978), lo siguiente: «Es por lo tanto enunciado metatextual todo aquel que, independiente de su “contenido”, afecte los criterios que definen una actividad disciplinaria. Los enunciados metatextuales pueden tener como objeto o, si se prefiere, como configuración semántica, la función del sujeto disciplinario (poeta, escritor, historiador, filósofo, etcétera); la definición de los principios generales de una actividad disciplinaria [...]».

puede consultarse con mayor detenimiento en otro trabajo mío (Chicharro, 1987: 44-54), vamos a ver en concreto, esto es, a través de las propias afirmaciones de Galdós la naturaleza del saber que sobre la novela nos ofrece.

El propio escritor comienza afirmando modestamente que «hállase privado casi en absoluto de aptitudes críticas» (Pérez Galdós, 1972: 173) y que, aun reconociendo su importancia, no puede echar mano de la erudición: «ante aquellos depósitos de ciencia, mi flaca memoria desmaya, mi razón se desvanece, y tengo que alejarme, convencido de que allí donde otros encuentran manantial de luz, de vida y de verdad, yo he de encontrar tan sólo confusión y desaliento, quizás el error y la duda» (Pérez Galdós, 1972: 174). Así pues, tiene clara conciencia de cumplir su cometido sin ningún alarde ni esfuerzo de ciencia literaria, además de por razones personales, por respeto a Menéndez Pelayo, lo que deja dicho con rotunda claridad: «la mayor prueba que puedo dar al ilustre Académico que se digna contestarme en vuestro nombre, es no poner mis manos profanas en el sagrado tesoro de la erudición y del saber crítico y bibliográfico» (Pérez Galdós, 1972: 175). Y, sin embargo, hechas estas salvedades, pasa a continuación a exponer un bien construido y sintético razonamiento de lo que es la novela, de la doble manera de tratar de ella, del público y de su propia sociedad como materia novelable, del estado presente de esa sociedad, de la evolución y volubilidad de la opinión estética, etc., para terminar extrayendo unas deducciones por lo que respecta al presente y futuro del arte narrativo y concluir por tanto recomendando una manera de proceder tanto para el novelista como para el crítico: «Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo. La crítica sagaz no puede menos de reconocer que cuando las ideas y sentimientos de una sociedad se manifiestan en categorías muy determinadas, parece que los caracteres vienen ya a la región del Arte tocados de cierto amaneramiento o convencionalismo. Es que, al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor; y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social» (Pérez Galdós, 1972: 180).

Queda claro, pues, que el espacio de estas reflexiones es un *espacio literario*, viniendo a constituir lo que, por analogía y para entendernos, llamamos poética en su sentido originario, esto es, no redefinido a partir de las teorías de base lingüístico-formal. En nuestro caso, una poé-

tica real-naturalista. Por eso habla el escritor sin necesidad de apoyos científicos ni eruditos ni profesoriales, lo que no le impide ser riguroso y, en su propia estructura ideológico-cognoscitiva, veraz. Ya lo dejó dicho Clarín, su hermano de armas narrativas: «Lo mismo que con él [Pérez Galdós] sucede con sus libros, cuya profundidad no quieren o no pueden conocer muchos, porque el autor no se lo anuncia con tecnicismos de estética o de sociología o de cualquier otra cosa de cátedra, ni tampoco con amaneramientos filosóficos o sentimentales, o declamatorios o populacheros» (Alas, 1973: 231), razonamientos éstos que desde mi punto de vista despejan cualquier duda respecto del ser o no ser de su crítica literaria. Así pues, independientemente de lo que el famoso novelista dijera de sí mismo como crítico, lo que ha dado pie a interpretaciones erróneas en este sentido, tal como ha estudiado Shoemaker (1979: 9 y ss.), lo cierto es que su trabajo en este campo hay que situarlo no en el de la crítica erudita propiamente dicha, sino en su lugar, en el metatexto del discurso creador real-naturalista. Ahora bien, puede deducirse de esta serie de afirmaciones que el otro tipo de saber al que no recurre el novelista es realmente el saber científico de lo literario. Efectivamente, así es. No obstante, no podemos olvidar que es científico conforme al horizonte histórico-positivista, la vía científica de la burguesía en el pasado siglo, por lo que ambos discursos vienen finalmente a jugar papeles históricos similares, aunque pueda establecerse formalmente esta diferenciación que el propio escritor comparte (cf. Chicharro, 1987b).

Finalmente, dos palabras por lo que respecta al lugar que ocupa el discurso en el conjunto de la obra crítico literaria de Galdós, aunque tal vez convenga antes dejar claro que esta faceta suya, minusvalorada por él mismo, tal como veíamos y otros han resaltado después³, y sobre la

³ Tanto W. H. Shoemaker como Bonet han hecho notar esta circunstancia. El primero, aparte de en su trabajo citado en el texto, en *Estudios sobre Galdós* (Madrid, Castalia, 1970), ha dejado escrito: «Fuera por modestia u otro motivo, Galdós se desestimaba como crítico literario [...] El desprecio de su propia crítica literaria que expresó en el "Prólogo a su drama *Los condenados*" lo citó Berkowitz, y tanto lo aceptó que no volvió a mentar más la extensa crítica literaria de Galdós que se encuentra en *La Nación* [...] Pues, por lo que fuera, Galdós se ha tenido en menos, y desgraciadamente el mundo literario se lo ha creído» (Shoemaker, 1970: 235-236). Precisamente a los pocos años de escribir estas palabras Shoemaker publicaba su citado estudio *La crítica literaria de Galdós*. Por su parte Bonet, aunque rechaza tajantemente la fama de escritor espontáneo e irreflexivo que arrastra Galdós, ve un poso de sinceridad en la falta de confianza que muestra el escritor a la hora de exponer su pensamiento literario (cf. Bonet, 1972: 9-10). Por su parte, Miller (1983: 151) también considera a Galdós el primer culpable de tener esta reputación, aunque la serie de trabajos que se ha venido publicando sobre su crítica esté demostrando la falsedad de esta apreciación.

que se han ofrecido ya algunos trabajos sumamente esclarecedores, posee un indudable interés, porque ofrece elementos para comprender la lógica interna del discurso real-naturalista⁴ en general y, cómo no, en su caso particular, tal como ha sabido plantear Miller en su trabajo al tomar como punto de partida los escritos críticos de Galdós para comprender «las intenciones *globales* de su obra» (Miller, 1983: 9). Pues bien, podemos afirmar que se trata de un importante texto reflexivo, comparable, aunque menos extenso, a su artículo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», de 1870. Y es importante particularmente por el momento en que el escritor lo redacta, 1897, momento en el que cuenta ya con una larga trayectoria creadora, se observan cambios en sus textos narrativos y se avecinan nuevos vientos en el panorama literario español: la mítica fecha de 1898 lo dice todo. El presente texto resulta tan importante, aunque algunos estudiosos (*cf.* Shoemaker, 1979: 51) lo consideren inferior al discurso que dos semanas después leyera Galdós en la recepción de Pereda en la Academia, que resulta la explicación teórica más clara del período de la «estética humana galdosiana», según Miller (1983: 7). Por otro lado, del interés que encierra para el pensamiento literario español no cabe la menor duda si atendemos a lo expuesto por Darío Villanueva en la cita recogida anteriormente.

Aproximación al discurso en su lógica interna

Ya poseemos algunos elementos de conocimiento del discurso de Pérez Galdós. Ahora se impone conocerlo en su lógica interna para pasar posteriormente a un análisis particular de algunas de sus reflexiones y, como resulta conveniente, a un análisis general de la misma lógica interna en que tales reflexiones se sustentan.

El discurso se puede dividir en cinco partes: una primera de carácter introductorio y de aspectos preliminares, los párrafos 1-4 (Pérez Galdós, 1972: 173-175), en la que expone una justificación personal (párrafo 1), seguida de una justificación del tipo de reflexión no erudita

⁴ Tratar el problema teórico del realismo y del naturalismo como movimientos literarios y particularmente narrativos es algo que, como es fácilmente comprensible, escapa al propósito de este trabajo. Por esta razón remito al lector a un buen estudio que hace una síntesis de posiciones teóricas al respecto y un replanteamiento del problema. Me refiero al de Isabel Román Gutiérrez, *Persona y forma: Una historia interna de la novela española del siglo XIX*. Véase el tomo II, pp. 13-29 para este problema general y pp. 90-181 para Galdós.

que va a adoptar (párrafo 2), así como del obligado recuerdo de su antecesor en la Academia (párrafo 3) y reconocimiento de la figura de Menéndez Pelayo y ratificación de su perspectiva reflexiva «profana».

En la segunda parte, párrafo 5 (Pérez Galdós, 1972: 175-176), el escritor realista expone el planteamiento teórico básico acerca de lo que para él es novela, de la técnica narrativa, delimitando finalmente las dos perspectivas básicas de estudio de la novela, los textos narrativos y la materia novelable: «¿Qué he de decir de la Novela? [...] Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y la fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan. *La sociedad presente como materia novelable*, es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones».

La que consideramos tercera parte, párrafos 6-9 (Pérez Galdós, 1972: 176-178), constituye propiamente el análisis de la realidad presente: lo primero que Galdós advierte al examinar las condiciones del medio social como generador de la novela es «la relajación de todo principio de unidad». La cohesión social del momento no es la que era. Aunque vendrán nuevas fuerzas directivas y cohesivas de la «familia humana», no se adivina cuáles serán (párrafo 6). Esta situación, pues, se traduce en la vida política, en las agrupaciones de esta índole, y en las masas que estaban ligadas por el fanatismo «de lo cual resultaban caracteres genéricos de fácil recurso para el Arte, que supo utilizarlos durante largo tiempo». La situación es asfixiante. La sociedad no tiene una clara salida (párrafo 7). Por lo que al futuro previsible respecta señala, a través de imágenes y expresiones metafóricas, tres posibilidades: la de quienes quieren pacientemente «abrirlo a pico», quienes quieren destruir los obstáculos que se interponen con la acción física de «substancias destructoras» y la de quienes no ven más que tinieblas. En cualquier caso se abrirá alguna salida con el tiempo. (párrafo 8). Mientras tanto, la realidad es que se advierte la descomposición de las antiguas clases sociales: pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales tanto por la desmembración de la riqueza como por los

progresos de la enseñanza, existiendo un camino abierto para que las clases fundamentales pierdan su fisonomía. Por lo que respecta a la clase media, ésta es hoy el imperfecto producto de la descomposición de pueblo y aristocracia, aunque cuando se nutra definitivamente de los restos de las clases extremas se producirá una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar hoy (párrafo 9).

La cuarta parte, párrafos 10-11 (Pérez Galdós, 1972: 178-180), trata de las consecuencias artísticas inmediatas de esta situación: la paulatina desaparición en el Arte de los caracteres genéricos de las clases, lo que afecta incluso hasta los rostros y fisonomías convencionalmente moldeados por las costumbres. Lo típico del pueblo y de su manera de hablar se borra. Se tiende hacia una igualdad de formas en lo espiritual y material (párrafo 10). Ahora bien, mientras se realiza esta nivelación social, «el Arte nos ofrece un fenómeno extraño que demuestra la inconsistencia de las ideas en el mundo presente»: los rápidos cambios en las opiniones estéticas y en la literatura frente a lo que venía ocurriendo antes (párrafo 11).

Finalmente, puede establecerse una quinta parte, párrafos 13-15 (Pérez Galdós, 1972: 180-182), de conclusiones: la misma confusión social existente tiene su traducción en el arte de la novela, así como existe confusión también en la crítica literaria (párrafo 12). Pero, lejos de ser pesimista, ve en este proceso la oportunidad de que la novela estudie los descarnados modelos humanos de manera que produzca un Arte supremo y durable. Por lo que respecta a la crítica, ésta debe reconocer la faceta más humana que social, al desaparecer los ropajes en este proceso (párrafo 13). Más adelante precisa los términos de una posible contradicción relativa a que la falta de unidad favorece el florecimiento literario, ejemplificando con la historia literaria de los *Siglos de Oro*. Concluye diciendo que el presente estado social no ha sido estéril para la novela en España, que si bien no puede prever hasta dónde llegará la presente descomposición la literatura narrativa no se perderá, pudiendo aparecer formas nuevas y obras extraordinarias que anuncien los ideales futuros o despidan los pasados, tal como ocurrió con el *Quijote*: el adiós al mundo caballeresco.

Elementos para un análisis y crítica del discurso

Una vez conocido el texto del discurso internamente en lo que he considerado sus aspectos fundamentales (*cf.* las descripciones y comentarios de Shoemaker, 1979: 5; y Miller, 1983: 24-26), hemos de efectuar

un nuevo giro a la tuerca de nuestra aproximación, por lo que procederé a aislar aquellos elementos reflexivos de claro interés teórico para comprender a Galdós desde la coherencia de su pensar narrativo, sin olvidar tampoco establecer el contraste con el estado actual del saber narratológico. En primer lugar me ocuparé de su concepción del saber literario.

El hecho de que el discurso de Galdós se sitúe en el espacio del metatexto, tal como veíamos, supone el reconocimiento de la existencia de otro espacio de saber literario, éste científico y formalmente institucionalizado, el que representa la erudición o ciencia literaria, constituida en aquel momento por el método de la historia literaria de raíces positivistas. Asimismo nuestro escritor reconoce abiertamente, como dos discursos diferentes entre sí y con respecto al anterior, el espacio de la crítica literaria y el de la estética. No otra afirmación se desprende cuando justifica su proceder y alude a Menéndez Pelayo. La consciencia de esta división del saber literario, por otra parte, le lleva a considerar el discurso crítico literario propiamente dicho como un discurso no científico, reproduciendo así la desde entonces clásica y polémica distinción entre historia y crítica literaria, lo que justifica que recomiende unas pautas de actuación a la misma crítica, tal como leíamos en una cita anterior, y lo que explica su referencia inicial al «viciado ambiente de esta atmósfera de disputas que autores y críticos respiramos» (Pérez Galdós, 1972: 173). Por otra parte, no podemos ignorar aquí una crítica que efectúa de la «vieja Historia» en general por lo que supone de recomendación para que la historia literaria proceda en un sentido bien distinto. Así, cuando trata de justificar una posible contradicción interna de su discurso (párrafo 14), llega a decir lo siguiente: «Ello es que la historia literaria general no nos permite sostener de una manera absoluta que la divina Poesía y artes congéneres prosperen más lozanamente en las épocas de unidad que en las épocas de confusión. Quizá podría comprobarse lo contrario después de investigar con criterio penetrante la vida de los pueblos, haciendo más caso de la documentación privada que de los relatos de la vieja Historia, comúnmente artificiosa y recompuesta» (Pérez Galdós, 1972: 181). Recomienda, pues, estudiar el verdadero sentir y pensar de los pueblos, sin dejarse llevar por las acciones culminantes externas⁵.

⁵ No se olvide que por este tiempo, en 1895, Unamuno inauguraba lo que se ha llamado la narrativa de la intrahistoria. La intrahistoria frente al recuerdo colectivo de la historia representa el olvido esporádicamente penetrado por la conciencia.

Un segundo aspecto sobre el que debemos detenernos más ampliamente que en el anterior es el relativo a sus concepciones literarias propiamente dichas. En primer lugar, como resulta lógico, no podemos ignorar su concepción de novela (definición, funciones, técnica creadora), de novelista y de público. Galdós parte, como hemos visto y una vez aceptadas, y no definidas salvo posteriormente en el caso de la novela, las formas genéricas tradicionalmente establecidas: «Pero el que en la ocasión presente habéis traído a vuestro seno [...] no le obedecen las ideas ni la palabra cuando trata de aplicarlas al arduo examen de los peregrinos ingenios que ilustraron en nuestra nación y en las extrañas la Poesía, el Drama o la Novela» (Pérez Galdós, 1072: 173), parte, digo, de una idea de la novela como imagen reproductora de la vida entre la exactitud y la belleza. Ahora bien, esta imagen no es consecuencia de un simple reflejo, sino de una transmutación, en la que el novelista juega un papel fundamental debiendo convertirse en un estudioso de la vida que sepa reproducir tanto los caracteres humanos, como el lenguaje, las viviendas, etc., con el fin de enseñar y cautivar al público, materia primera y destinatario último de la novela a un tiempo.

¿Qué supone hablar así? Sin duda alguna se hace necesaria una compleja respuesta que, para ser mínimamente satisfactoria, deberá dar cuenta teórica del proceso de percepción de la realidad y construcción de la novela del que participa Galdós en estas reflexiones. El escritor canario parte de una explicación de la novela por la realidad social y explica el virtual éxito de la misma por la adecuación de la imagen en su exactitud y belleza a dicha realidad, la sociedad presente, lo que hará que el público se reconozca en ella, etcétera. Así, pues, confunde novela y lo que llamamos vida, lo que explica que aquélla pueda ser abordada en su modelo, la vida misma, o en el resultado artístico final, los textos narrativos. Por supuesto que la construcción de la novela implica, según Galdós, un proceso de elaboración de la imagen, de transmutación, etc. que tiene por fin último una construcción de realidad artística que no es sino vía cognoscitiva de la realidad real, sin la que no puede explicarse aquélla. La estructura ficcional de la novela lo es, pues, siempre en función de la realidad: el artista «saca» sus ficciones de la vida y vuelve a ponerlas en la vida misma al entregarlas al público o supremo juez.

Si he efectuado esta nueva paráfrasis interpretativa es por dejar claramente delimitado una vez más algo que todos sabemos: que en Galdós se produce una conciencia de dependencia directa entre novela y realidad. Ahora bien, aun partiendo de que la realidad existe fuera del escritor, esto es, fuera de Galdós que intenta reproducirla adecuada-

mente, se produce por su parte una confusión entre su percepción de la realidad y la realidad misma. Y voy a explicarme: Galdós confunde la realidad existente con lo que no es sino su visión de la realidad, unificando así percepción y hecho real. Él, pues, aunque lo haya intentado coherentemente conforme a sus planteamientos, no hace derivar su novela de la vida misma, sino de su visión de la vida, esto es, de una realidad ideológica, ésta sí materia novelable, por las razones que paso a exponer.

Desde un punto de vista radicalmente materialista se conviene en aceptar que la realidad existe independientemente de su conocimiento y que se asume su primacía en detrimento de la del pensamiento. Marx defiende, como se sabe, la distinción entre lo concreto real o la totalidad real que subsiste en independencia fuera de la cabeza antes como después de la producción de su conocimiento. Si seguimos ese razonamiento habremos de deducir que la realidad de la percepción o visión de lo concreto real, esta forma de conocimiento o reconocimiento de inevitable estructura ideológica de la realidad, no es la realidad misma, lo que nos llevaría a retitular (para la cuestión del título puede verse Miller, 1983: 24) su discurso de la siguiente manera: *La visión ideológica de la sociedad presente como materia novelable*. Esto implica analizar en el caso de Galdós el lugar desde el que habla, la perspectiva que adopta el ojo —luego veremos lo del punto de vista narrativo más concretamente— más que dar por exactas sus apreciaciones de la realidad social de su momento. En definitiva, lo que dice desde la aplicación de su mirada racional no se corresponde con lo que es, por eso interesa conocer o explicarnos el lugar desde donde habla, que es la realidad histórica mostrada en un sentido preciso, aunque antes habremos de aclarar un poco más lo que supone partir de esta visión teórico crítica.

En primer lugar, el reconocimiento de las prácticas literarias y teórico literarias como concreciones históricas, esto es, como prácticas reales independientemente de lo que digan. La reflexión, pues, sobre la novela real-naturalista conveniente a su tiempo llevada a cabo por nuestro escritor en su discurso e incluso su misma producción narrativa no es más real por ello que la romántica defensa de la subjetividad que podemos percibir en cualquier poeta del XIX. En este sentido se unifican y se ofrecen como «documento» histórico. En segundo lugar, la situación en el espacio ideológico a que me he referido supone la situación en un espacio de lenguaje, un espacio semiótico de producción de significación y sentido, lo que supone cuestionar la confusión entre realismo y representación. En efecto, tal como exponen Talens y Company (1985: 216): «Los personajes *son actores de lenguaje*, la míme-

sis es desplazada por la semiosis, objetos y ambientes, si son descritos minuciosamente, crean un ilusorio simulacro de la realidad, nunca asimilable a lo real cotidiano». Así, pues, lo que se produce desde esta práctica real de naturaleza ideológica es un efecto de realidad.

Tras estas consideraciones generales sobre percepción y realidad en Galdós, se hace necesario tratar del «punto de vista» en el sentido en que lo plantean los actuales estudios narratológicos, aunque sea con la necesaria brevedad. Vaya por delante que el discurso de Galdós, a pesar de justificar el *cómo* por el *qué* referencial, a pesar de concebir como novela lo que (para él) es la realidad o, para la glosemática, sustancia de contenido⁶, expone algunas consideraciones sobre el arte de componer la novela. Ya las conocemos. Lo que importa ahora es no perder de vista que él es consciente de su función como novelista en tanto observador inteligente de todo lo que le rodea y en cuanto constructor de la exacta imagen artística de dicha (a su vez visión de la) realidad. Él es consciente de su mediación y por tanto de su punto de vista y en este sentido del problema del subjetivismo y del objetivismo que ha de dominar mediante una exacta reproducción de dicha materia novelable. En cualquier caso queda claro que aun pensando en su caso como posible una copia exacta, haciéndose desaparecer la primera persona en beneficio de la técnica objetivista del diálogo, algo que en un determinado momento no desconoce el escritor y académico, como todos sabemos (cf. Palomo Olmos, 1986, para la cuestión del esclarecimiento de la poética novelesca y dramática en Galdós, lo que afecta a la cuestión del diálogo y las dobles versiones de algunas de sus obras), la toma de un punto de vista es inexcusable, tal como razona Isabel Román a propósito de la novela realista en general: «La toma de un punto de vista es inexcusable en cualquier caso y las dos formas adoptadas —ausencia o presencia del narrador en la narración— pretenden dar un matiz más acusado de fiabilidad a lo narrado, la una tratando de observar las cosas como son en realidad, como podría observarlas cualquier lector, y la otra apoyando lo que se dice en la personalidad del narrador, quien

⁶ Gregorio Salvador ha elaborado algunos estudios desde esta perspectiva glosemática. Precisamente en un libro canario, *Cuatro conferencias de tema canario* (Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977) incluye su trabajo «La Palma y La Graciosa, sustancias novelescas», donde en su página 21 afirma lo siguiente: «El arte es evidentemente una cuestión de forma, de forma de expresión y de forma de contenido, pero el testimonio corresponde a las sustancias. Habrá, pues, en toda obra literaria un doble testimonio: testimonio de la lengua en que se escribe, de la sustancia de la expresión, y testimonio de la sustancia de contenido, de la realidad que se refleja, del paisaje que se describe, del sentimiento que se transmite».

intenta a veces acentuar su presencia y la propia objetividad de su visión» (Román, 1988: 23). A partir de aquí se explica la actual construcción del punto de vista como objeto teórico por parte de los estudios narratológicos, pues éstos consisten en el análisis de la organización del espacio y del tiempo en función del yo: «Efectivamente, la conversión de la *historia* en *discurso* —afirma Darío Villanueva (1989: 19)— mediante una estructura formal implica tres acciones: la *modalización*, la *temporalización* y la *espacialización*».

No conviene perder de vista algunas de las interpretaciones críticas que se han realizado acerca del sentido que pueda tener esta concepción de la novela en relación con la producción estrictamente narrativa del Galdós de finales de siglo. A este respecto interesa destacar una interpretación compartida tanto por Bonet como por Miller que concibe esta definición y el siguiente análisis de la sociedad presente como el epitafio galdosiano a la estética socio-mimética y el reconocimiento de un nuevo modo de escribir la realidad en su cara humana esencial, despojada de «disfraces», etcétera. Esta interpretación considerada así, a simple vista, no parece estar exenta de razón. Ahora bien, si atendemos al razonamiento anterior por lo que respecta al punto de vista, así como a considerar las novelas no sólo por el *qué* y la explicación efectuada acerca de la cuestión de la percepción, habremos de deducir que en realidad Galdós no niega la base en que viene sustentándose, ya se ocupe ahora del yo más que de lo social o de lo humano permanente interno más que de lo humano variable externo o ya aparezca en una forma expresa narrativa o intente «desaparecer» mediante los diálogos, etcétera.

Por otra parte, es lógico que desde los planteamientos de Galdós se considere que la novela cumple las funciones de «instruir y embelesar», por nombrarlas con los mismos verbos empleados por él, recogiendo así la tradición clásica de *prodesse et delectare*. Ni que decir tiene que una novela del tipo propugnado, que se debe a un público, no sólo proporciona un entretenimiento —no se olvide la inmediata tradición de los folletines (cf. Bonet, 1972: 30)—, sino que persigue una enseñanza mediante la directa mostración de la realidad, lo que lleva a pensar en este tipo de novela como un útil social, un instrumento de acción positiva, al igual que el entonces marco científico igualmente adjetivado, sobre la sociedad ahora degradada para corregir su rumbo. Esto explicaría la asociación que hace el escritor canario de la ciencia con la poesía en un momento del discurso para destacar su respectiva función de conocimiento, aunque ahora se refiera a ellas negativamente: «Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron;

ni es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las pérdidas en la dirección y gobierno de la familia humana. Tenemos tan sólo un firme presentimiento de que esas fuerzas han de reaparecer; pero las *previsiones de la Ciencia* y las *adivinaciones de la Poesía* no pueden o no saben aún alzar el velo tras el cual se oculta la clave de nuestros futuros destinos» (Pérez Galdós, 1972: 177; el subrayado es mío). Se trata, pues, de concebir una novela de la realidad para la realidad que estructuralmente se niega a sí misma al remitir a otro «lugar». Y no sólo se niega a sí misma, sino que incluso se llega a negar a su autor inmediato en beneficio del público como autor supremo: «En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra [...]». Podríamos detenernos en la cuestión de la literatura como conocimiento en relación con la ciencia desde la perspectiva teórico crítica que estoy empleando. No voy a hacerlo (*cf.* Chicharro, 1987: 49 y 50) por razones de espacio, aunque no puedo dejar de referirme a un significativo texto de Althusser en este sentido (1974: 87-88), donde afirma que el arte más que dar un conocimiento en sentido estricto mantiene cierta relación específica con el conocimiento, relación que no es de identidad, sino de diferencia, esto es, lo que resulta propio del arte es hacer *ver*, *percibir* y *sentir* algo que *alude* a la realidad: la ideología.

La fundamental función de instrumento de intervención social que posee la novela según Pérez Galdós conlleva el planteamiento del público sobre el que se va a operar con dicho instrumento. Ha quedado claro que esa materia primera y última de la novela, el público, es para el escritor «una muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos» (Pérez Galdós, 1972: 176). Galdós parte en su texto de una idea de público, con toda la experiencia que le da el poder vivir de su trabajo creador, esto es, de haberse creado un público que lo sostiene económicamente, como el mismo Clarín reconoce: «Llegamos, o mucho me equivoco, al *fin económico*, y aquí sólo hay que decir que Galdós es de los pocos españoles que pueden vivir con relativa holgura de lo que escriben, entendiendo por escribir el hacerlo como Dios manda y en puro arte de las letras» (Alas, 1973: 234). Yo no voy a ocuparme más de esta cuestión, ya que ha sido sagazmente planteada por Francisco Ayala, entre otros, para quien el novelista se ofrece como un profesional libre cumpliendo la tarea de orientar a las gentes a partir de los dictados de su racionalidad creadora: «Así —dice—, durante un período histórico de rápida transición social en un mundo conflictivo como es el de la clase media burguesa, la novela sirve de instrumento —e instrumento polémico— para la orientación de las conciencias individuales tanto en

el orden de interpretación de la realidad como en el de la regulación de la conducta práctica derivada de tal entendimiento» (Ayala, 1978: 37). En cualquier caso lo que sí quiero plantear es lo siguiente: desde una perspectiva teórica general queda claro que el proceso de producción literaria, que es al mismo tiempo un proceso de reproducción de sí mismo, crea un público sensible al objeto literario producido, produciéndose así no sólo un objeto para un sujeto sino también un sujeto para un objeto. Esto explica que el lector literario sea una necesidad originaria al formar parte de la imagen del proceso generativo del texto (Eco, 1979). Asimismo este proceso radicalmente histórico se inscribe en un proceso más amplio: el de la reproducción de la categoría de sujeto (cf. Althusser, 1975: 155 y ss.). Pues bien, en el caso de Galdós no podemos perder de vista que el público de que habla no es el público real, un público del que sin duda vive y que aviva constantemente el ciclo del movimiento comercial, «una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo», según expusiera Galdós en 1870, sino el público teórico que forma parte de la metalengua literaria y del proceso global de producción narrativa en el que se encuentra embarcado desde hace muchos años. En este sentido, y no como autor supremo, el público forma parte del texto, de su proceso productor. Ahora bien, la forma narrativa en que aparezca en tanto que «materia última» —«lector implícito», «narratario», «lector explícito representado», etc., conforme a las últimas teorizaciones (cf. Villanueva, 1989; Román, 1988, entre otros)— escapa a nuestro inmediato interés.

Un nuevo aspecto a tener en cuenta —no olvidemos que explica la novela por la realidad (que ve)— es el de, en un sentido descriptivo, su ideología literaria como ideología social. Hemos conocido ya su análisis de la realidad presente, la materia novelable, y las consecuencias artísticas que de tal situación están teniendo lugar. Cabe ahora ocuparse del sentido histórico que tiene esta manera de ver la novela y la vida.

Aunque Galdós mantenga todavía en el discurso una esperanza social de salida hacia nuevos horizontes, lo cierto es que su análisis de la realidad y en particular de la burguesía española es negativo. Según Caudet (1985: 21 y 22), este discurso está escrito en una etapa de crisis sociohistórica y, en el plano personal, de crisis ideológica y consecuentemente novelística, lo que explica que el escritor denunciara «en este discurso la decadencia de la burguesía, clase social modélica de la que él tanto había esperado, y el fracaso de la Restauración, sistema político en que se apoyaba la burguesía. Todo ello habría de significar para la novela realista, de la que él fue en España el mejor representante, profundos cambios» (Caudet, 1985: 24). La crisis ideológica a que se ha

hecho referencia tiene que ver mucho probablemente con la insatisfacción del yo frente a la realidad, insatisfacción ésta producida, según Oleza (*apud* Román, 1988, II: 17), al ver el escritor reducida su función social al aspecto de la producción y del consumo, con el avance de la sociedad industrial burguesa, lo que provocará finalmente los movimientos que problematizarán las relaciones entre individuo y sociedad hasta llegar al enfrentamiento marcado por el modernismo y el 98. A partir, pues, de la relación del yo con la realidad explica Oleza los sucesivos movimientos literarios decimonónicos: reivindicación del yo frente a la realidad (romanticismo), interacción de ambos (realismo), sumisión del yo a la colectividad (naturalismo) y finalmente interiorización de la realidad (los movimientos de finales del XIX y de principios del XX).

A partir, pues, de la dicotomía sujeto / objeto, con sus múltiples variantes (el yo / lo social, el arte / la realidad, texto / contexto, crítica literaria / historia literaria, etcétera), de base ideológica burguesa, frente a una visión unitaria y radicalmente histórica de lo real, se puede explicar que toda la reflexión galdosiana haga hincapié en uno u otro aspecto. Asimismo, Galdós desarrolla ese hilo de la historia que intenta imponer a partir del XVIII la categoría de la razón en todos los órdenes: en la literatura, el real-naturalismo sería su efecto. A partir de aquí se explicaría esa mirada «empírico-materialista» de renuncia a lo absoluto (recuérdese su explicación de la paulatina desaparición de aristocracia y pueblo en beneficio de la clase media o burguesa: pérdida de las riquezas y efecto de la enseñanza, respectivamente) y sobrenatural fuertemente observadora de su medio social, lo que le proporcionaría un conocimiento «positivo» de la realidad. Leopoldo Alas algo vio en este sentido en nuestro escritor: «La filosofía de Galdós no es *positivista*, pero sí *positiva*, en el sentido de referirse a sus elementos éticos, *políticos* y físicos principalmente. La especulación por la especulación, el ensueño poético filosófico no son de su gusto» (Alas, 1973: 232; cf. Núñez Ruiz, 1982: 682 y ss.).

Por otra parte, claramente se comprende su visión determinista, a lo Taine (raza / familia española, medio / sociedad y momento / la presente), cuando expone las consecuencias artísticas inmediatas generadas por la situación social que analiza. Al mismo tiempo se comprende su perspectiva evolucionista al concebir el sujeto, lo humano, como permanente⁷ y fuente de un conveniente arte «supremo y durable» para los cambiantes tiempos que corren.

⁷ Pérez Galdós en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», de 1870, dejó escrito en este sentido: «La sociedad actual, representada en la clase

En fin, algunos aspectos podrían dilucidarse aún más, tales como la noción de «lo castizo», la relación entre la novela real-naturalista y el desarrollo de una crítica analítica (cf. López Morillas, 1973), etc., pero temo haber sobrepasado el espacio permitido. Sólo me resta decir que estas reflexiones nos sirven para conocer la realidad y la realidad literaria española no sólo por lo que dicen y la función deféctica que cumplen en este sentido al relacionar novela y sociedad, sino muy especialmente porque son concreción histórica, esto es, una cristalización ideológica particular de una manera de ver y hacer la vida social. Por eso, lejos de identificarnos con ellas, como con los personajes de las novelas galdosianas, debemos operar desde una perspectiva lectora diferente viendo no sólo una teoría de la realidad, sino muy especialmente la realidad de una teoría⁸.

media, aparte de los elementos artísticos que necesariamente ofrece siempre *lo inmutable del corazón humano* y los ordinarios sucesos de la vida, tiene también en el momento actual [...] grandes condiciones de originalidad, de colorido, de forma». El subrayado es mío.

⁸ Para una valoración de este discurso puede verse, además de la mencionada introducción de Bonet, en sus pp. 58-59, la introducción de Caudet. Por su parte, D.L. Shaw confunde, en su *Historia de la literatura española: el siglo XIX* (Barcelona, Ariel, 1974), como uno el discurso que nos ocupa y el dedicado a Pereda, en la página 195 y ss. del libro en cuestión, considerando además sus ideas sobre novela decepcionantes por su vaguedad y sus lugares comunes.

3

**PENSAMIENTO LITERARIO E HISTÓRICO
Y MODERNIDAD FINISECULAR**

LA NOCIÓN «VESTÍBULO DE LA HISTORIA» EN EL JOVEN MIGUEL DE UNAMUNO (LECTURA DE UN ARTÍCULO SOBRE TAINÉ)

La preocupación de la Historia ha sido mi mayor preocupación.

(MIGUEL DE UNAMUNO, en 1932)

Consideraciones preliminares

El artículo de Miguel de Unamuno objeto de mi atención, «Cómo se escribe y para qué sirve la historia», cuya dimensión historiográfica («Cómo se escribe...») y orientación pragmática e instrumental («para qué...») saltan a la vista ya en el título mismo, un título por cierto anchísimo e hipertrofiado en relación con el asunto de que se va a ocupar, apareció publicado en *El Porvenir Vascongado* de Bilbao, el 4 de junio de 1889, habiendo sido recuperado por Diego Núñez y Pedro Ribas (1992: 7-9) en su edición de artículos unamunianos de temas políticos y filosóficos, recuperación esta con la que persiguen esclarecer importantes aspectos de la biografía intelectual y política del escritor, biografía que cuenta con diferentes asistencias teóricas e ideológicas que alimentan otras tantas posiciones políticas y filosóficas generales, contradictorias entre sí como es comúnmente sabido y ha venido siendo estudiado por la crítica, si bien sus planteamientos materialistas de juventud han llegado a proyectar contradictoriamente su larga sombra en ulteriores momentos de su vida hasta el punto de que hay estudiosos que llegan a buscar la causa de la angustia unamuniana en su «materialismo afectivamente reprimido», curiosa metáfora psicoanalítica empleada por Carlos París (1952: 23). En todo caso, su posterior alejamiento del positivomaterialismo no eliminó su huella.

El artículo en cuestión constituye una excelente concreción de las tempranas posiciones ideológicas de estirpe positivomaterialista de Unamuno, posiciones afiliadas al horizonte de modernidad de su momento, horizonte antimetafísico de pensar constructivo cuyo modelo

de ciencia, obviamente, dejó de ser operativo, constituyendo incluso un contemporáneo blanco de paja (Eagleton, 1983: 174). El artículo muestra bien a las claras, aparte del uso que nuestro joven autor comenzaba a hacer de la prensa como espacio de creación de opinión, de divulgación del conocimiento y directa acción a la postre política sobre los lectores, su abierta adscripción al materialismo positivista, marco que proporcionó la base científica de sus ideas socialistas (Núñez y Ribas, 1992: XXI-XXII; cf. Moya, 1970; y Chicharro, 1994, para la cuestión de los aspectos originarios comunes del positivismo sociológico y del llamado socialismo real), constituyendo además una aportación a ese objetivo presente en el lema «conócete a ti mismo» que le llevaría muy especialmente por la vía del ensayo a indagar en la «psicología de nuestro pueblo», tal y como habría de hacer pocos años después en sus conocidos artículos de 1895 de *La España Moderna* recogidos posteriormente en su famoso libro *En torno al casticismo* (1902), una manera de preocuparse por el ser y estar históricos de España.

Así pues, la aproximación a este artículo no sólo sirve para insistir concretamente en unas iniciales posiciones teóricas de nuestro autor, sino que puede ser empleado también para iluminar las posteriores referencias que hace de Taine en su fundamental ensayo «La tradición eterna», con el que abre su influyente libro citado, así como para aclarar la presencia allí de ciertos presupuestos y categorías de perfil positivista en abierto diálogo con otros presupuestos socialmarxistas, tal como he tenido ocasión de analizar, sin olvidar la utilización taineana que hace de los paisajes regionales en apoyo y explicación de sus teorías (González Egido, 1991: 18; cf. Rabaté, 1993). En cualquier caso, el artículo resulta de interés, a pesar de que en algunos momentos pueda llover sobre mojado —ahí queda la inabarcable bibliografía sobre Unamuno—, por ser este texto signo del abierto proceso de formación racionalista de nuestro autor, en el que lo social e histórico centra su atención, aparte de ofrecerse como uno de los primeros síntomas de una preocupación constante por el problema de la historia (cf. Linage Conde: 1971, entre otros), preocupación que ha hecho de Unamuno *velis nolis* un historiador sin serlo y un precursor de cierta tendencia historiográfica sin habérselo propuesto abiertamente (Linage Conde: 1971, 129). Pero, además, resulta especialmente relevante por presentar, a raíz de su lectura de Taine y de su idea de medio, la noción de «vestíbulo de la historia», adelanto de lo que posteriormente llamará «subhistoria» en su jugoso cruce de palabras responsables con el granadino Ángel Ganivet.

Aproximación al artículo en su lógica interna

El joven escritor e incipiente ensayista comienza su artículo, tras reconocer el carácter instructivo de la lectura de la ciencia histórica, ofreciendo un tan breve como informado panorama histórico de maestros de esta disciplina, panorama que hace culminar momentáneamente en la figura de Taine. A continuación, plantea, divulgativamente claro está, ciertas fundamentales cuestiones historiográficas, propugnando la indagación empírica de los hechos para hallar en los mismos, reducidos a sus elementos constitutivos más simples, su esencial universalidad. Al historiador, pues, le cabe la tarea de «desenmadejar la trama» a la hora de estudiar la psicología viva de los pueblos y «estudiar la evolución de los ideales, de los sentimientos y de las instituciones». Unamuno aboga asimismo por una explicación histórico-evolucionista de los hechos que haga especial hincapié en el estudio de su ligazón y en el modo como se da la misma, lo que explica que asuma la necesidad de indagar en los factores teorizados por Taine de la raza y el medio, tal como se deduce de sus propias palabras: «Cuando se trata de estudiar la vida de un pueblo hay que conocer científicamente el teatro de los sucesos, el país, el clima, su influencia en la raza, luego ésta, que es el actor, su constitución física y espiritual, su temperamento, su carácter; el medio además, los pueblos que le rodean, la acción de éstos».

Parece quedar clara para él la necesidad de hallar, lo que resulta arduo, la esencia de la raza mediante el análisis empírico de su medio y de sus diversas formas de cultura, entre las que cita la cultura religiosa y la cultura literaria. En este sentido, propone como modelo de indagación histórica de la llamada psicología de los pueblos los primeros capítulos de *Historia de la Literatura Inglesa*, de Taine. Asimismo pone de ejemplo de estudio de la psicología de los personajes los capítulos de la *Historia de la Revolución Francesa*, del mismo Taine, destacando en particular el estudio que efectúa de Napoleón, donde afirma que aparece desnudo el hombre, esto es, limpio de toda leyenda.

Unamuno dedica la última parte de su artículo a reflexionar brevísimamente sobre la investigación histórica en España, señalando que son muy pocos los que empiezan a entrar en esta corriente y que, en el caso concreto de Vizcaya, no se ha estudiado bien la influencia del clima y del medio en la raza, desconociéndose las diversas influencias recibidas, el periodo de formación de las instituciones, la verdadera raíz de las guerras civiles, concluyendo con una contundente afirmación que, a pesar de que podría interpretarse linealmente propia de materialismo determinista, resulta de mayor vuelo dialéctico, como veremos: si bien,

afirma Unamuno, tal como suele decirse, que las ideas mueven al mundo, «se olvida que hay algo que mueve a las ideas y que no es idea», lo que debe resultar objeto de la científica indagación histórica.

Elementos para un análisis y crítica del artículo

Efectuadas las consideraciones preliminares y la breve descripción del artículo, plantearé algunas cuestiones relevantes suscitadas por la lectura del mismo, con atención particular a la noción de «vestíbulo de la historia». Así, el hecho de que el joven Unamuno dedique su elogiosa atención a Taine, cuyas obras pone momentáneamente de modelo *científico* de estudio histórico-sociológico —no hace falta insistir demasiado en la importancia que le da ya al esclarecimiento del origen social de los sujetos (Zavala, 1991: 16)—, muestra su juvenil deslumbramiento por el positivismo cuyo sistema de pensamiento calaba en abierto debate la vida universitaria y se extendía incluso por ciertos grupos de la sociedad española de aquel tiempo, tal como ha estudiado, entre otros, Diego Núñez en su libro *La mentalidad positiva en España*, de 1975. Corroboran esta apreciación ciertos trabajos puramente académicos del entonces opositor, algo a lo que se ha referido Ribas (1994: 113). Esto explica que opere con la idea positivista de ciencia, cuyo saber Unamuno considera orientado al progreso atribuyéndole una función instrumental, y abogue, al menos por el momento, por su proyección y empleo en las disciplinas humanísticas cultivadas en nuestro propio medio, ofreciendo, como hemos visto, un resumido programa de investigación histórica en el caso del estudio de su propia realidad vasca. De todos modos, para nuestro joven filólogo, es la historia la principal disciplina, estando en función de la misma el resto de estudios humanísticos. Así pues, según piensa, la filología no deja de ser una ciencia auxiliar de la historia y de la psicología individual y social cuyas funciones últimas deben ser civilizadoras (*cf.* Bustos Tovar, 1976: 52-53). De todos modos, ya se sabe, Unamuno no fue por suerte un filólogo ni un profesor universitario conforme al modelo común europeo de su tiempo. El hecho de que operara con la idea positivista de ciencia, de que conociera incluso las aportaciones en el campo de la ciencia natural, no debe hacer suponer que fuera un «investigador técnico» de su materia, encerrado en la estrechez de los límites de su disciplina (París, 1952: 13). Todo lo contrario. Unamuno se proyecta con pasión cognoscitiva y una intuición a flor de piel, la misma que le hace dibujar ya la noción a que me vengo refiriendo, a la vida toda desde diver-

sos frentes disciplinares, codisciplinarios y genéricos, lo que justifica su proyección y, con altibajos comprensibles, su duradero y poliédrico interés para un amplio espectro de lectores.

Otros aspectos relevantes del artículo, cuyo texto es temprano fruto de su larga obsesión por la *verdad* histórica, son los que se refieren a la idea de la historia como evolución y a esa sólo aparente concepción geográfico-determinista de la misma, lo que le lleva a proponer en concreto la investigación empírica y cuantitativa de las condiciones materiales de la existencia histórica o medio de la raza dejando de lado la consideración de todo holismo providencial, etcétera. En este sentido, conviene reparar en que la importancia que Unamuno concede a la investigación empírica del medio lo es en realidad en cuanto, así lo dice, «vestíbulo de la historia». De ahí que se sienta fuertemente atraído por Taine (habrá ocasiones posteriores en que matizará tales elogios e incluso se mostrará abiertamente crítico) y en concreto por las páginas que dedica al medio natural de Inglaterra: «Allí, con la solidez de un pensamiento fuerte, nutrido de ciencia psicológica y sociológica, con la forma de un estilista de nervio y sin hojarasca, se siente un clima, sube de las páginas de la niebla fría de Inglaterra, se ve vivir una raza y del menudo de los hechos brotar un pueblo que palpita en las páginas muertas» (Unamuno, 1889). En cualquier caso, el estudio del medio está en función de la búsqueda o reconstitución de la «síntesis», de la razón que explica la ligazón y sucesión de los hechos históricos (de igual modo que el estudio de las ideas está en función del conocimiento de lo que las mueve y que no es idea, esto es, de la organización social). Así pues, nuestro joven escritor opera ya con la noción de lo que ahora nombra con el sintagma «vestíbulo de la historia» y hacia final de siglo llamará con el neologismo de «subhistoria», tal como puede leerse en su correspondencia con Ganivet recogida por Manuel García Blanco en su edición de las *Obras Completas* (Unamuno, 1958-1961, IV: 994-995). Con tales denominaciones, señala nuestro autor la relevancia que tiene el medio físico preexistente en la vida histórica, señalando ya en el artículo sobre Taine el básico condicionamiento físico previo que representa «el mar y la montaña», esto es, las condiciones de movilidad frente a las de sedentarismo, lo que puede traducirse en respectivas actividades de comercio y pastoreo, etc., idea esta que recorrerá otros textos suyos posteriores, puramente reflexivos cuando no de creación (Linage, 1971: 119-123, trata este aspecto y aporta algunos testimonios y textos unamunianos inequívocos para una cabal interpretación).

En este proteico artículo late una concepción no torpemente determinista de la historia, por cuanto propone la necesidad de estudio del

medio en cuanto se halla constituido por elementos físicos largamente estables que resultan, más que determinantes, relevantes para la organización económica y la vida social de los pueblos, pues siempre estarán a merced de la intervención humana y más exactamente de la organización social que todo lo mueve. De ahí que hable en el artículo de su «influencia en la raza» y de ahí también que se refiera a la misma como el verdadero «actor» de la historia. Prueba también de su apertura dialéctica viene a ser su propuesta de estudio no de los hechos superficiales, sino del «modo de entender» (expresión que podría equivaler a la más frecuente y fecunda de «visión del mundo» y / o ideología, teorizadas contemporáneamente por sociólogos dialécticos y teóricos marxistas) la religión, la vida, la literatura, etc.: «Aquí —escribe Unamuno— el mar y la montaña, el temperamento dominante en la raza, su educación, su modo de entender la religión y la vida, su literatura genuina y propia; todo esto es el obligado bagaje de elementos para reconstituir la síntesis». Por tanto, lo que viene a proponer es el estudio riguroso del «vestíbulo de la historia» —geografía, clima, etc.— y de las visiones del mundo en función de una comprensión de la síntesis de la historia. Estas posiciones historiográficas del joven filólogo y escritor, a pesar del cientificismo que respiran, posiciones de gran desarrollo posterior por cierto en el siglo XX, *atraviesan* el modelo de Taine, yendo más allá de su imitación, al superarlo con graves intuiciones más tarde rumiadas reflexivamente, lo que nos permite hablar de *este* joven Miguel de Unamuno como un pensador de estirpe materialista que evita caer en el economicismo, sin despreciar la importancia de la economía en el proceso dialéctico de la historia, y en el positivismo determinista más romo. Esta afirmación nos ayudará a interpretar más cabalmente la contundente reflexión materialista con que concluye el artículo que nos ocupa y que ofrece en los siguientes términos: «Las ideas mueven al mundo, se dice, y se olvida que hay algo que mueve a las ideas y que no es idea». Ese algo no es otra cosa que la «organización social» dinámicamente entendida, tal como dejó escrito en su correspondencia con Ganivet.

Llegados a este punto, son muchas las cuestiones que, a propósito de tan sustancioso artículo, podrían ser comentadas. Pero he de terminar. Ahora bien, no olvide el lector que esta reflexión materialista sobre el «vestíbulo de la historia» constituye un paso importante en la marcha unamuniana hacia la fundamental idea de «intrahistoria», que no «subhistoria», con la que señala en la dirección de lo que permanece estable no en un sentido físico material y empírico: el inconsciente de la historia, la tradición eterna de la humanidad, aquello común sobre

lo que se moldean las formas diferenciales históricas. El artículo sobre Taine, basado en una filosofía positivomaterialista de la historia, constituye un primer paso en ese paradójico proceso reflexivo unamuniano que nutrirá una agónica filosofía de la temporalidad. Proceso pleno de intuitivas metáforas epistemológicas que llenan de vestíbulos y de mares las herramientas para nuestra comprensión de lo que pueda ser la realidad histórica.

DEL ARTE UNAMUNIANO DE TOCAR EL FONDO DE LA HISTORIA
(APROXIMACIÓN A LA «TRADICIÓN ETERNA»)

Consideraciones preliminares

A la hora de promover el estudio acerca de los movimientos de regeneración y de modernización que agitaron la vida toda en la España finisecular, no puede obviarse ciertamente el tratamiento de un libro ensayístico fundamental como el titulado *En torno al casticismo*, publicado en 1902, del joven Miguel de Unamuno, y particularmente el eje del mismo representado por su primera parte titulada «La tradición eterna», aparecida exenta en 1895, por cuanto supuso una aportación reflexiva tan temprana como novedosa, centrada particularmente en la conocida idea de intrahistoria con la que su autor venía a plantear en suma el, como expone Pedro Cerezo, «alumbramiento de la posibilidad de un nuevo ciclo de la historia de España desde el fondo creativo de la intrahistoria popular [...] una España del porvenir en simbiosis fecunda de la cultura europea y de la propia sustancia popular autóctona, más allá del dilema entre tradición y europeización en que se movían los planteamientos convencionales al uso» (Cerezo, 1998: 28-29).

«La tradición eterna» fue, pues, el primero y fundacional de una serie de ensayos —«La casta histórica Castilla», «El espíritu castellano», «De mística y humanismo» y «Sobre el marasmo actual de España»— que Unamuno publicó consecutivamente a partir del número 74 de la revista *La España Moderna*, correspondiente a febrero de 1895. En 1902, los agrupó en el famoso volumen citado, siguiéndose desde entonces numerosas ediciones que en absoluto afectaron a la integridad del texto original, tal como advierte el propio autor en su prólogo de la primera edición y en el más breve de la de 1916, realizada por la Residencia de Estudiantes, a pesar de haber evolucionado y sufrido importantes cambios. Se trata, así lo pienso, de un ensayo más articulado de lo que su joven autor pensaba y había manifestado en el primer

prólogo —había afirmado que tenía algo de *totum revolutum*—, aunque no carezca de ocasionales elementos yuxtapuestos y de visibles, cuando no anunciados, cabos sueltos, cabos que no anulan la función y efectos del mecanismo cognoscitivo subyacente en el ensayo, un mecanismo filosófico que, partiendo de la necesidad de comprensión de lo inmediato-real, la situación histórica de la España finisecular, pasa a ocuparse de aspectos de la totalidad de lo real, proyectando final y pragmáticamente sus conclusiones sobre su propio medio social. En este sentido, el artículo posee una dimensión profundamente política (cf. Cerezo, 1996: 176 y ss).

Ahora bien, tal articulación y tales mecanismos cognoscitivos internos a que me refiero no deben conducirnos a la creencia de que tal discurso ensayístico es el resultado de una cerrada construcción sometida a un rígido método. El pensamiento unamuniano resiste malamente los corsés de los conceptos y definiciones y las organizaciones metódicas, lo que explica por otra parte tanto la elegida vía de afirmación alternativa de los contrarios —lo uno y lo otro— como la riqueza incoactiva y apertura de los procesos metafóricos y de las imágenes empleadas en éste y en otros ensayos, tal como ha estudiado Pedro Cerezo, quien subrayó la raíz zigzagueante de su pensamiento, su ir y venir entre solicitaciones verbales, siguiendo el doble movimiento expansivo y concentrativo de la metáfora.

Pero dejaremos de lado estas cuestiones introductorias para lograr algunas claves que nos permitan comprender tan fundamental ensayo tanto en la lógica interna¹ de sus ideas y argumentaciones como en su

¹ El ensayo consta, recordémoslo brevemente, de una parte introductoria, sin título, y cuatro capítulos. En aquélla, Unamuno efectúa unas precisiones terminológicas acerca de lo que entiende por *castizo* y *casticismo*, ampliándolas al sentido lingüístico-estilístico de las mismas palabras, y una serie de justificaciones del ensayo y de la finalidad y proyección del mismo, a la que siguen una justificación disciplinar sobre el carácter no científico de su escrito y otra metodológica sobre la vía de afirmación alternativa de contrarios. El capítulo primero constituye una reflexión sobre la invasión creciente de la cultura europea en España, con expresión de los tipos de reacciones al respecto y una reflexión sobre el problema de la subordinación y el individualismo. El capítulo segundo ofrece unas extensas consideraciones filosóficas sobre la ciencia en general a raíz de la crítica que emprende de la ciencia y arte españoles por no saberse bien lo que puedan ser, con lo que se hace eco de una famosa polémica de la época, así como sobre la fundamental cuestión acerca de la unidad y diferenciación de la representación del mundo por parte de los hombres, diferencia que se debe a la determinación de un ambiente nacional y unidad que es consecuencia de que las representaciones sean traducción de un solo original, lo que explica con la existencia del lenguaje y, con éste, de la ciencia. En el tercer capítulo plantea lo que entiende por tradición en

proyección historiográfica y social, pues no debe olvidarse que tales reflexiones estuvieron sometidas a un ideal de acción histórica concreta en relación con la decadente España de su momento, adelantándose a la mítica fecha de 1898, al tiempo que sirvieron de cauce a una fecunda conceptualización ciertamente original como la de intrahistoria cuya dimensión historiográfica y proyección arquetípica resultaron incuestionables.

general y por tradición eterna en particular, ofreciendo unas reflexiones acerca de la relación que mantienen la tradición y la ciencia, así como de la necesidad que tiene España de buscar esa tradición previamente definida. Pues bien, nuestro escritor señala la necesidad de que nos formemos un concepto *vivo* de la tradición con objeto de avanzar en la cuestión del casticismo. Plantea después su etimología y, con su método paradójico, afirma que lo que pasa queda porque hay algo que sirve de sustento al flujo de las cosas. Un momento, dice, es el producto de una serie, que lleva en sí, pero no es el mundo un caleidoscopio. El paso, pues, de los sistemas forma el sedimento de las verdades eternas, lo que explica con una larga metáfora basada en la experiencia de la vida natural: el paso de los ríos y el proceso de sedimentación fluvial. Conceptualizada la tradición, se ocupa de la tradición eterna. Plantea que hay una tradición eterna al igual que una tradición del pasado y del presente que es la sustancia de la historia, sedimento o revelación de lo intrahistórico o de lo inconsciente de la historia, lo que explica con la famosa metáfora del mar, constituyendo esta vida intrahistórica la sustancia del progreso: «Las olas de la historia —leemos—, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol». Alude después al caso de la España de la Restauración para, siguiendo con las metáforas encadenadas marinas, afirmar cómo, debido a la intrahistoria, nada se había parado. La tradición eterna vive, pues, en el fondo del presente y no en el pasado muerto, estando vinculada a la ciencia, puesto que sus leyes últimas son fórmulas de la eternidad viva que está dentro del tiempo. Concluye esta importante parte señalando que los videntes deben buscar la tradición eterna para hacer consciente al pueblo y guiarle así mejor, lo que debe hacerse sobre lo insignificante e *inorgánico*, lo que explica con metáforas cósmicas y fluviales. La tradición eterna es la humanidad, lo originario, en el fondo del hombre mismo; lo común sobre lo que se moldean las formas diferenciales. Sustentado el cuerpo central de su reflexión, ofrece en el cuarto y último capítulo una crítica de ciertos tipos que, aun huyendo del presente, no buscan la tradición eterna sino el pasado. Se trata de los tradicionalistas. Por tanto, para Unamuno, los mejores libros de historia son aquellos en que vive lo presente al insuflar el historiador un soplo animador de la intrahistoria (libros de viajes, obras de ficción), lo que es desdeñado por los historicistas externos al no comprender lo inorgánico ni la armonía *in fieri* de lo eterno. Acaba exponiendo una consecuencia práctica para los españoles, un ideal de acción: Hay que ir a la tradición eterna, tradición universal y cosmopolita, y no combatirla, pues esto equivale a la muerte. La vía para lograrlo es hacer examen de conciencia histórica penetrando en la intrahistoria, huyendo de apologías de vergüenzas, con objeto de dejar de ser un pueblo viejo. La humanidad es, termina, la casta eterna, sustancia de las castas históricas, y lo humano es lo eternamente castizo, a lo que hay que llegar rompiendo lo castizo temporal viendo cómo se hacen y des hacen las castas, entre ellas la española.

Un aspecto importante del ensayo nuclear que nutre las primeras páginas de *En torno al casticismo* es su dimensión histórica y vital, puesto que en él se ofrecen unas ideas de la vida al tiempo que su autor persigue dotar de vida a sus ideas. No se olvide que sus reflexiones ensayísticas parten de lo que ve como concreto-real, visión alimentada por sus experiencias castellanas recientes. Es una temprana aportación a ese «conócete a ti mismo» colectivo, a esa «psicología de nuestro pueblo», a la que él mismo alude en el prólogo, que tantas publicaciones suscitó en la España finisecular. En realidad, como se repite tantas veces, *En torno al casticismo*, supuso la apertura desde nuevas coordenadas de un moderno cauce de reflexión sobre el ser y estar históricos de España bajo el signo de la responsabilidad ética. Se comprende así que Fernández Turienzo (1971: 7-38) trate acerca del tema de España, al que remito para conocer la especificidad y novedad reflexiva unamuniana en relación con las ideas de Valera, del krausismo, de Ganivet y de las vertidas con motivo de la famosa polémica de la ciencia española que tuvo lugar en los tiempos de la Restauración, una polémica que resultó ser, más que un debate formal sobre la ciencia, un debate nacionalista sobre la esencia de España, como afirma del Pino (1998: 542). No obstante, el vuelo de esta reflexión unamuniana excede el ala de las clases populares de la España de su tiempo, objeto central de su interés, al ocuparse a la vez de un aspecto de la totalidad de la existencia humana. No es de extrañar que, puesto a indagar en la «psicología de nuestro pueblo», termine aportando esa conceptualización ciertamente original de intrahistoria o «inconciente [sic] de la historia», con el que entrará en relación el posterior concepto jungiano de inconsciente colectivo, fecundador de la crítica arquetípica². Pero esta aportación a la psicología no elimina la dimensión y proyección netamente historiográfica de esa original idea de intrahistoria al provocar una atención sustantiva al río oculto de la vida histórica, a la anónima vida colectiva, en detrimento de lo externo o gestual histórico, con lo que rechaza un concepto tradicional de historia y se adscribe a la moderni-

² Jung trabajó, como se sabe, sobre el concepto de inconsciente colectivo, desresponsabilizando así al individuo aislado, concibiendo al escritor como un individuo que va construyendo su obra a partir de impulsos provenientes de su condicionamiento biológico y del proceso de sedimentación de experiencias colectivas, constituyendo ésta la base sobre la que se sustenta la llamada crítica de arquetipos, arquetipos o imágenes primordiales que, principios reguladores de la formación del texto, no pueden conocerse más que en lo concreto.

dad teórica que defendía «la existencia de otros agentes históricos, generadores de la marcha de la humanidad, como las clases sociales de Marx o el *Volkgeist* hegeliano, el romántico espíritu del pueblo» (González Egido, 1991: 23). Queda claro que la virtualidad instrumental del concepto en cuestión según una u otra disciplina tiene que ver con la apertura del ensayo que, sin perder por ello su dimensión de reflexión histórica concreta, se proyecta a lo que podríamos llamar una filosofía de la temporalidad, alimentándose del ancho horizonte de ideas de las que el siglo XIX le hacía depositario, ideas que por lo común nutrían el caudal del río del progreso humano y rechazaban el autoritarismo dogmático. Su conocimiento de Hegel, Marx, Nietzsche, así como de otros pensadores de su tiempo, krausistas, positivistas al estilo de Spencer y de Taine y no positivistas, lo ponen de manifiesto, independientemente del grado de participación que mantuvo con las ideas de unos y otros.

Por otra parte, la vida está tan por encima de todo que Unamuno, joven constructor del pensamiento y agónico artista de la palabra responsable, la pone por encima de la más grande obra de arte posible. Para él, la búsqueda e indagación de la vida intrahistórica —el arte de tocar el fondo de la historia— es tarea prioritaria a la hora de tomar conciencia de lo humano originario, dejando de lado la indagación de lo original externo, lo gestual y lo aparente. Esta es la razón que le lleva a Unamuno a criticar que se prefiera comúnmente el arte que es para él apariencia, «cuando la vida más oscura y humilde vale infinitamente más que la grande obra de arte». Parece quedar clara la raíz y proyección humanas de su pensamiento, pensamiento humanista de tan larga vida e influencia posterior, fecundado por sus ideas socialistas y principios cognoscitivos de orientación positivomaterialista, lo que nos da pie a tratar acerca del sentido que tienen algunas ideas al respecto ofrecidas en «La tradición eterna».

El marco positivomaterialista de sus ideas sobre la sociedad y la función social de la ciencia

Vaya por delante que trato de aislar algunas ideas que, en todo momento, forman parte de un ensayo que, en buena lógica, deja de lado presentarse como estudio científico, cosa que difícilmente eludiría un estudio marxista del momento al ocuparse de la realidad histórica. Sobresale que se ocupe de una realidad histórica y política llamada España y que le atribuya a su ensayo una función social práctica, finalmente regeneradora. Asimismo parece clara la idea socialista que late

en su explicación de la relación que pueda existir entre la individualidad y la sociedad, que concibe no excluyentes entre sí, resaltando que el soplo de libertad individual no elimina la ley de la solidaridad y subordinación social. La idea relativa al reconocimiento de la dependencia de las formas del espíritu y de las representaciones de un «proceso de ambientes» resulta, pese a ser propia del positivismo psicológico de Spencer, de sentido y proyección también elementalmente marxista. Pero, acto seguido, cuando Unamuno reduce las diferencias de las representaciones de los hombres a traducciones de cierta unidad fundamental, sin la que los hombres no se entenderían, está reproduciendo muy a su manera esa idea marxista que pretendía explicar universalmente la historia de la humanidad, la historia de toda sociedad, reduciéndola a ser la historia de un sólo elemento final, algo hoy en día en discusión al calor del debate sobre los modelos objetivistas históricos y su relativización.

Por otra parte, en el sugerente capítulo segundo, Unamuno atribuye a la ciencia una finalidad de progreso y justicia social, desconsiderándola como un mero fin en sí. Por lo tanto, cuando afirma que «siempre se hará ciencia para cohonestar actos de salvajismo e injusticia», le está atribuyendo al saber científico una función instrumental, concibiéndolo como una teoría para la práctica, tal como ha reconocido Bustos Tovar: «[Para Unamuno] el saber científico no es un fin en sí mismo, tiene sentido y valor en cuanto sea capaz de hacer al hombre más humano, de consolarle de su tragedia existencial, de descubrirle nuevos horizontes de justicia y fraternidad, en la medida en que contrae una responsabilidad social» (Bustos Tovar, 1976: 52). De igual modo parece resultar social-marxista la idea de hacer depender el proceso de elaboración de la ciencia del proceso económico «o» político —no se olvide que, por este tiempo y según confesión propia, era conocedor de la teoría marxista, así como de la economía política del capitalismo— y muy particularmente el hecho de afirmar «la condenación de la idea al tiempo y al espacio» que, a decir de Fernández Turienzo, es una manera de reconocer la prioridad del hecho sobre la idea. Debe recordarse a este respecto que en un artículo periodístico sobre cuestiones historiográficas, basado en las ideas positivistas de Taine, publicado en 1889, ya dejó escrito don Miguel: «Las ideas mueven al mundo, se dice, y se olvida que hay algo que mueve a las ideas y que no es idea». Ese hecho cierto e incuestionable es la organización social³. Pues bien,

³ El artículo «¿Cómo se escribe y para qué sirve la historia?», objeto de mi atención en el apartado anterior de este libro, de estirpe positivomaterialista, horizonte de

parece innegable la procedencia social-marxista de su crítica de esas, y cito, «condenadas palabras *valor, riqueza, renta, capital, etc.*, tan preñadas de vida, pero tan corrompidas de pecado original», a propósito de la proyección universal a que debe tender la ciencia mediante la elaboración de su propio lenguaje. No puede decirse que resulten equivalentes la idea de intrahistoria y la idea marxista de la lucha de clases como motor de la historia, pero sí resultan próximas en tanto que ambas rechazan lo anecdótico externo de la historia en el sentido a que he hecho referencia anteriormente y en que defienden el fundamental papel histórico que desempeñan las masas sociales anónimas y trabajadoras, papel histórico que las unifica universalmente, lo que constituye su gran aportación.

Positivomaterialismo, literatura y conocimiento: la verdad de la ficción

Su idea, de progreso y de fuerte adscripción humanista, por la que relega en su ensayo el arte a un segundo lugar frente al valor que posee una vida humana, le lleva a rechazar todo espíritu reaccionario, todo tradicionalismo historicista externo —esto explica el sentido revalorador de la palabra “tradicición” en el título de su ensayo, tal como ha señalado Juaristi⁴—, así como le lleva a concebir —idea nuclear de la teoría marxista clásica, con antecedentes en la poética clásica— la literatura

modernidad de su tiempo y base de sus ideas socialistas, es fruto, recordemos, aparte de su lectura de Taine, de su larga obsesión por la *verdad* histórica, llegando a operar en él con una idea de la historia como evolución y a ofrecer la noción de *vestíbulo de la historia*, adelante de lo que luego llamaría *subhistoria* (que no *intrahistoria*: lo que permanece estable no en un sentido material y empírico, esto es, el inconsciente de la historia o tradición eterna de la humanidad sobre la que se moldean las formas diferenciales históricas), lo que emplea para señalar la relevancia que tiene el medio físico preexistente en la vida histórica, sin caer en los excesos del determinismo territorial por cuanto el medio siempre está a merced, viene a decir el joven Unamuno, de la intervención humana y de la organización social que todo lo mueve, constituyendo dicha organización social ese algo que no es idea y mueve a las ideas.

⁴ Jon Juaristi afirma en la «Introducción» a *En torno al casticismo*, de Miguel de Unamuno, pp. 23-24: «A nadie se le escapa que la dicotomía “europeización” versus “casticismo” traduce, en rigor, la oposición *progreso/tradicición* que había desgarrado la vida política española desde 1812. Pues bien, Unamuno titulará el primero de esta serie de ensayos “La tradición eterna”, en un gesto de claro desafío hacia los tradicionalistas, que podrían ver en el mismo la usurpación de un concepto cuya propiedad se habían arrogado a lo largo de la centuria, pero dirigido también a suscitar el escándalo de los doctrinarios del progreso».

como conocimiento cuando afirma que la mayor enseñanza se saca de los libros de viajes y de las obras de ficción, reproduciendo la idea de la literatura como «reflejo» de la realidad. Estas son sus palabras al respecto: «Pensando en el parcial juicio de Schopenhauer, he pensado —afirma— en la mayor enseñanza que se saca de los libros de viaje que de los de historia, de la transformación de esa rama del conocimiento en sentido de vida y alma, de cuánto más hondos son los historiadores artistas o filósofos que los pragmáticos, de cuánto mejor nos revelan un siglo sus obras de ficción que sus historias, de la vacuidad de los papiros y ladrillos» (Unamuno, 1976: 67). ¿Quién no recuerda ahora aquellas afirmaciones de Engels a propósito de la obra de Balzac? Socialmarxista es también, finalmente, la idea de la proyección universalista de los individuos y de los pueblos, lo que se deduce al comprobar cómo insiste en la necesidad de cultivar la humanidad, la tradición eterna, en nosotros procurando la consecuencia de una «pueblo nuevo», de una nueva sociedad.

Haber aislado esta serie de ideas de estirpe materialista, no me permite considerar el ensayo que nos ocupa como un texto radicalmente marxista, aunque ciertamente fuera escrito en una etapa de la vida de Unamuno marcada por sus preocupaciones sociales, políticas y por sus lecturas e incluso publicación de algunos artículos en este sentido⁵. Así pues, a pesar de todo lo dicho y pese a coincidir «La tradición eterna» con el periodo socialista de Unamuno, éste «difícilmente puede reducirse a la filosofía de la historia del marxismo», según Bustos Tovar, sin que ello suponga negarle su orientación progresista, la originalidad y modernidad de algunos planteamientos y el ensayo de una ideología humanista de base, ajena a cierto cientificismo marxista, aunque estrechamente vinculada en su contradictorio funcionamiento histórico a los presupuestos socialistas y marxistas. Por otra parte, si pensamos en

⁵ Bustos Tovar se detuvo a considerar en su extenso e informado prólogo al volumen *Novela*, de Unamuno, pp. 73-74, el periodo de acercamiento de Unamuno al socialismo, corroborado con la conocida carta del escritor a Valentín Hernández, director del semanario *La lucha de clases* (fecha en Bilbao, el 21 de octubre de 1894, esto es, meses antes de la publicación del ensayo que nos ocupa), destacando su preocupación por la cuestión social y por lo que pueda suponer el marxismo de instrumento de unión y vivificación de los pueblos e incluso de «religión de la humanidad»; también, sus conocimientos de economía y de teorías socialistas y la distinción que establece entre socialismos burgueses y el «verdadero socialismo». Señala asimismo la importancia que debieron tener las lecturas de Hegel, Marx, Spencer, H. George para su penetración en el pensamiento socialista y da cuenta del proceso de adscripción de Unamuno al Partido Socialista Obrero Español, con sus etapas de inicial aproximación y gradual distanciamiento posterior.

la España de aquel tiempo, en las condiciones de vida de la mayoría de sus habitantes, en el horizonte tradicionalista y católico que domina la realidad toda y la serie de transformaciones productivas que sufre el país con su consiguiente red de contradicciones de diferente efecto, resulta demasiado fácil expediente despachar implícitamente el ensayo con una valoración crítica negativa

Unidad y pluralidad en el ensayo

Aunque he subrayado previamente algunos planteamientos positivomaterialistas del ensayo, éste es resultado de una cristalización de planteamientos de diferente espectro, si bien sometidos a la unidad de su proyección social y de intervención regeneradora sobre su medio. No extraña que, junto a esas ideas y argumentaciones positivomaterialistas y social-marxistas, se note una preocupación histórica por España alimentada por los krausistas, tal como ha estudiado Fernández Turienzo, para quien la idea kantiana de la historia como realización y no como relato, la idea de la existencia de una historia interna y otra historia externa, la idea de organismo infinito del mundo, la idea de la fraternidad universal de los pueblos, caladas por los planteamientos idealistas de la época, penetraron en Unamuno hasta el punto de llegarse a afirmar que durante la composición de los ensayos de *En torno al casticismo* parece Unamuno «profundamente imbuido por la ideología krausista, que explica más cosas en él que su indiscutible filiación al partido socialista» (Fernández Turienzo, 1971: 28). Por lo que respecta a la influencia positivista, parece quedar clara la que sobre él surtió Spencer, de cuya obra fue traductor el propio Unamuno, lo que afecta al uso de expresiones e incluso imágenes, sobre todo en lo que se refiere al concepto de progreso y evolución, que el escritor vasco emplea a la hora de explicar el proceso histórico como un paso de lo universal u homogéneo a lo indiferenciado o individual. Positivista es también la influencia de Taine, y bien que lo deja dicho nuestro escritor, del que leyó sus *Origines de la France contemporain (1875-1893)*, «de la que toma no sólo las sugerencias de su interpretación histórica, sino incluso la utilización de los paisajes regionales en apoyo y explicación de sus teorías» (González Egido, 1991: 18; cf. Rabaté, 1993). Su artículo «Cómo se escribe y para qué sirve la historia», de 1889, lo deja elementalmente de manifiesto.

Así pues, «La tradición eterna» posee un notable componente positivista. Pensemos si no en sus páginas sobre la ciencia y en particular en sus reflexiones sobre el lenguaje científico hasta llegar a la signifi-

cativa cuestión de su formulación cuantitativa, aunque acto seguido en un inesperado lance vea la chispa de la vida en las fórmulas científicas. Por lo tanto, más que eclécticas resultan bien sustentadas las afirmaciones siguientes de González Egido a propósito de *En torno al casticismo*: «Esta mezcla de positivismo, historicismo e idealismo, de observaciones materialistas y de intuiciones mágicas, se amparaba en la idea de una totalidad real, que había recibido del pasado, pero a la que Unamuno erosionaba desde sus posiciones personalistas, particularizadas y fragmentarias, con un movimiento dialéctico que acabaría identificándose con su pensamiento, que respetaría las contradicciones de la realidad, sin forzar nunca la síntesis de los contrarios, por temor a falsear los datos de la experiencia en su desnuda promiscuidad» (González Egido, 1991: 22-23).

Están dadas así las bases de su filosofía agónica. Este ensayo de la vida histórica que pone nietzscheanamente por encima de todo a la vida misma está calado por un tipo de reflexión en el que se conjugan estrechísimamente la razón y la experiencia, lo que lo lleva en su ansiada búsqueda de la verdad no sólo a sentir la razón sino también a razonar el sentimiento, como ha visto bien la crítica de Unamuno. De ahí que se haya resaltado el hecho de que la serie de ensayos de *En torno al casticismo* suponga el principio de una literatura a la postre autobiográfica (Valdés, 1989: 50) que aúna inteligencia y sentimiento. De ahí que «La tradición eterna» no suponga una rígida separación entre mera razón lógica y sentimientos, lo que se traduce formalmente en esa amplia serie de imágenes y procesos metafóricos con los que Unamuno siente la verdad, su verdad, esto es, la verdad de una realidad cambiante, de una vida en lucha.

UNAMUNO Y LA INTRAHISTORIA: CIEN AÑOS

Dados los tiempos que nos asisten de notable deshistorización y rebajamiento de tono de la capacidad crítica y aprovechando la efímera actualidad que otorga la celebración de un aniversario, me ha parecido oportuno traer a la memoria de los lectores la agitadora voz histórica de Unamuno, voz que todavía se oye en el ensayo «La tradición eterna», dado a la luz en 1895, ensayo en el que don Miguel puso toda su información, intuición y razón crítica al servicio de su propia historia, la de aquel convulso final de siglo.

Traer, pues, a nuestro momento presente la memoria de lo que es un modelo de creación y crítica, tal vez suponga ahondar en la conciencia

de un posible vacío. En este sentido, recuerdo ahora una afirmación del profesor Lázaro Carreter, en la que decía que no es saludable la indiferencia que mostramos con Unamuno, del que más que los hechos deberían de servirnos de modelo el gesto, su energía para la disensión. El ensayo, integrado luego en el libro *En torno al casticismo* (1902), ejerció una fuerte atracción por la serie de novedosas ideas y argumentaciones allí presentes, ideas que alcanzan una dimensión discursiva sostenida por una red metafórica de amplio vuelo, consecuencia de una decidida voluntad de estilo con la que el joven Unamuno pretendía hacerse notar.

A esta razón, que atiende a nuestra inmediata coyuntura histórica, conviene sumarle otra proveniente de la cantidad y calidad de la obra de don Miguel, una obra que como los agudos y elevados picos llenan permanentemente nuestro paisaje mostrando cualesquiera de sus caras. Esto explica que, desde hace ya un siglo, la crítica venga hablando de la permanente actualidad de la obra unamuniana, actualidad sometida en buena lógica a los vaivenes de la historia y de la cultura filosófica y literaria españolas. Por lo tanto, no cabe realizar ni siquiera un resumen porque ello implicaría abordar una dimensión de la historia de la crítica literaria española contemporánea. De todos modos y como simple botón de muestra, voy a referirme a algunos razonamientos que se han ofrecido al respecto tras la escondida muerte del escritor.

Por ejemplo, la actualidad que le atribuye José Fernández Montesinos en 1937, en un artículo publicado en *Hora de España* con ocasión de la muerte de Unamuno, donde insiste en la necesidad de volver a sus libros tanto en aquel tiempo de guerra civil como en el que habría de llegar de paz, con objeto de educarnos para la percepción del enemigo y para la comprensión de lo transhistórico español, una manera de contrarrestar el tradicionalismo cainita que estaba bañando en sangre el suelo ibero, para lo que la lectura de *En torno al casticismo* resultaba imprescindible. Efectivamente, en tiempo de la paz —en realidad, de guerra silenciosa—, en la larguísima postguerra, Unamuno fue leído e invocado hasta convertirse en uno de los potentes motores del proceso rehumanizador y de la cultura de la resistencia.

En los años sesenta y siguientes, la aparición de trabajos significativamente titulados «Unamuno y nosotros» (1966) y «Unamuno, hoy día» (1967), de López Aranguren y Ferrater Mora, respectivamente, nos muestran a las claras la vigente permanencia de la obra del escritor vasco en un momento de ruptura definitiva de la cultura de la resistencia y de apertura de horizontes en España con el cultivo de una cul-

tura de ruptura y abierta oposición. La actualidad de Unamuno procede también, cómo no, de las dificultades comprensivas que encierra una obra de tantas caras y aristas. Más recientemente, a partir de los años ochenta, se ha defendido y proclamado su actualidad con diferentes razonamientos. Así, se ha considerado un gigante del pensamiento moderno cuya obra «nunca estará de moda y siempre será actualidad intelectual». Zavala destaca con gruesos trazos la *modernidad* de su discurso al ser sus preguntas esenciales sobre el ser, el sujeto, la comunicación, la escritura, la representación y la historia las preguntas esenciales de nuestro mundo contemporáneo, «revestidas en Unamuno de una confianza en la *palabra hablada* más que en la letra escrita y en una epistemología basada en la *responsabilidad*».

De la vigencia de éste y del resto de ensayos de *En torno al casticismo* nos hablan las abiertas preguntas que plantean en relación con las transformaciones de nuestra sociedad en los últimos decenios y de los nuevos enfoques historiográficos propuestos para nuestro entendimiento del pasado. En cualquier caso, la actualidad de la obra unamuniana proviene más, como razona Zavala, de la vigencia del tipo de preguntas que de las respuestas dadas, así como de la necesidad de no olvidar un modelo de acción intelectual *responsable* que alcanza no sólo al joven Unamuno social-marxista, sino también al Unamuno restante, debatiendo y debatiéndose en su gabinete de trabajo salmantino, desterrado en una isla canaria o en suelo francés a tiro de piedra del suelo ibérico.

Por otra parte y en relación con su idea de la intrahistoria, no es de extrañar que, puesto a indagar Unamuno en la psicología de nuestro pueblo, termine aportando esa conceptualización ciertamente original de intrahistoria o «inconsciente de la historia», antecedente del concepto jungiano de inconsciente colectivo. Pero esta aportación a la psicología no elimina la dimensión y proyección netamente historiográfica de esa original idea al provocar una atención sustantiva al río oculto de la vida histórica, a la anónima vida colectiva, en detrimento de lo externo o gestual histórico, con lo que rechaza un concepto tradicional de historia y se adscribe a la modernidad teórica que defendía «la existencia de otros agentes históricos, generadores de la marcha de la humanidad, como las clases sociales de Marx o el *Volkgeist* hegeliano, el romántico espíritu del pueblo» (González Egido, 1991: 18). Queda claro que la virtualidad instrumental del concepto en cuestión según una u otra disciplina tiene que ver con la apertura del ensayo que, sin perder por ello su dimensión de reflexión histórica concreta, se proyecta a lo que podríamos llamar una filosofía de la temporalidad,

alimentándose del ancho horizonte de ideas de las que el siglo XIX le hacía depositario, ideas que por lo común nutrían el caudal del río del progreso humano y rechazaban el autoritarismo dogmático.

Finalmente, aunque de Unamuno se haya dicho y pueda decirse de todo en uno u otro sentido, no creo que su idea de intrahistoria sea reaccionaria ni anacrónica, porque recomendar su uso cognoscitivo para ver lo que une a los españoles al resto de los seres humanos, abogando por su unión con los restantes europeos, eso sí, con el empleo de la conocida fórmula de «ser uno y lo otro», era una idea moderna como igualmente lo era el hecho de bucear en el funcionamiento histórico de las formaciones sociales prestando atención a ciertos agentes históricos que actúan como motor colectivo de la historia.

El ensayo, pues, no es sino una cristalización de planteamientos de diferente espectro, si bien sometidos a la unidad de su proyección social y de intervención regeneradora sobre su medio. Están dadas así las bases de su filosofía agónica. Este ensayo de la vida histórica que pone nietzscheanamente por encima de todo a la vida misma está calado por un tipo de reflexión en el que se conjugan la razón y la experiencia, lo que lo lleva en su ansiada búsqueda de la verdad no sólo a sentir la razón sino también a razonar el sentimiento. De ahí que se haya resaltado el hecho de que la serie de ensayos de *En torno al casticismo* suponga el principio de una literatura autobiográfica

Para terminar, no quiero dejar de referirme a la necesidad que tenemos de arrastrar la memoria histórica de este y otros ensayos de Unamuno, pues sigue siendo ejemplo de intervención intelectual responsable en la sociedad de su tiempo y, en lo que supone de búsqueda de lo que une finalmente a la humanidad, a pesar del origen híbrido de la idea, puede servirnos ahora mismo para que pongamos nuestro mejor esfuerzo en contrarrestar los brotes nacionalistas exacerbados que ensucian el suelo de Europa y el resto del planeta, siendo «lo uno y lo otro».

4

**DE LA TEORÍA Y CRÍTICA SOCIOLOGICAS
A LAS POÉTICAS REHUMANIZADORAS**

UN BALANCE DE LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA SOCIOLOGICA EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS NOVÍSIMOS

En todo caso soy el único responsable de una selección determinada, en parte por dejar testimonio de un quehacer que se ha producido en unas circunstancias históricas muy peculiares, definidas por la existencia de una censura implacable y por la ausencia de un debate intelectual libre y dialéctico. La pobreza de las culturas hispánicas actuales se debe, en buena parte, a estos dos hechos, irreversibles ya, a los que tendrán que referirse constantemente los historiadores del pensamiento durante la etapa franquista.

J. M.^a CASTELLET

Consideraciones preliminares

No cabe duda de que uno de los capítulos que no deben faltar en la historia del pensamiento literario en España es el que da entrada a los estudios de estirpe sociológica, integrados a su vez en el superior marco de los estudios sobre literatura y sociedad cuyo sistemático tratamiento histórico en buena medida está por hacer, aunque existan aportaciones y monografías sumamente atendibles y aun otros estudios que, sin primar ese objeto, acaban refiriéndose a él inevitablemente¹. Pues bien, en esta ocasión me dispongo a contribuir a esa serie de trabajos, ofreciendo solamente un balance de la teoría y crítica lite-

¹ Lo cierto es que una historia de este dominio es en la práctica, como exponía en la introducción, una historia de los estudios literarios sin excepción, pues todos empiezan o acaban planteando de algún modo esta relación. Ahora bien, si el historiador selecciona esta perspectiva es por su valor cualitativo a la hora de primar el conocimiento de un eje que atraviesa la historia que anda escribiéndose de los estudios literarios, un eje que explica el tratamiento de cómo se ha concebido el fenómeno literario en relación con la sociedad y en su dimensión social, qué función social se le atribuye, cómo se plantea el juego de las mediaciones y de la semiosis social, etcétera.

raria sociológica que, entre nosotros, se ha hecho deudora de algún modo de planteamientos y principios teóricos materialistas históricos y dialécticos, esto es, marxistas, un balance —por razones de conveniencia y espacio— más en el sentido de indicación de ciertos resultados que, lógicamente, de rendimiento de cuentas de todo un proceso de análisis para el que necesitaríamos muchas páginas. Así pues, al tiempo que rindo mi particular homenaje a J. M^a Castellet, pionero en tantas cosas de la vida literaria y cuya ética de la infidelidad —Vázquez Montalbán *dixit* (1970)— ha dado tan interesantes como controvertidos frutos críticos, siendo durante un tiempo pieza singular del panorama de la crítica sociológica en España, tiempo en que todo o casi todo estaba por hacer —la cita castelletiana con que abro estas páginas da cuenta de ese estado carencial—, trataré de señalar las magnitudes de lo que ha sido una actividad teórica y crítica que, con elementalidad y escasa originalidad por cierto, al menos durante varias décadas, ha sido deudora de un pensamiento de raíz antimetafísica y de progreso que ha puesto su esfuerzo en la comprensión de la literatura como complejo fenómeno social con un propósito práxico (cf. Chicharro, 1994: *passim*, entre otros). Quedan fuera, pues, de este balance numerosos desarrollos teóricos y críticos que, aunque se nutran de esa antiautoritaria raíz de pensamiento materialista, como ocurre con el no menor pensamiento anarquista² en España, guardan otra lógica interna. De igual modo dejamos de lado el tratamiento de otros aspectos de la vida cultural y literaria cuyo estudio viene a esclarecer los fundamentos de unas reflexiones y prácticas críticas tanto sociológicas como libertarias, aspectos estudiados, por citar un único ejemplo, en volúmenes como el titulado *Literatura popular y proletaria*, que cuenta con importantes colaboraciones como la de Mainer (1986). Tampoco me referiré a aquellos trabajos que se amparan de hecho bajo la ancha

² De esta raíz materialista también se nutren a su modo —no se olviden las polémicas relaciones entre marxismo y anarquismo, así como la importante presencia de este último en España desde sus comienzos hasta los años treinta y aun en el exilio— los anarquistas españoles, cuya vida cultural y reflexiones teóricas han sido objeto de un minucioso y fundamentado estudio por parte de Lily Litvak en su reeditado libro *Musa libertaria* (Litvak, 2001), en cuyo capítulo noveno se ocupa de la estética ácrata, de su concepción social del arte y de sus funciones cognoscitiva, liberadora y antiautoritaria, un arte y una literatura espontaneístas y vitales, comprometidos y realistas, proyectados socialmente a la mayoría. Destaco el particular interés que tienen estos desarrollos de pensamiento libertario sobre literatura y sociedad en nuestro país, que se prolongarán hasta los años del exilio (cf. Megías Cillero, 1998), aunque escapen a nuestro momentáneo propósito.

denominación de sociología de la literatura, esto es, trabajos que se ocupan extrínsecamente de aspectos relativos a la circulación de las obras literarias o bien se aplican al análisis de productos literarios masivos y de los llamados subliterarios o bien se limitan a lo que se conoce como sociología de los contenidos, aplicando modelos empiristas y estadístico-cuantitativos propios de la sociología³, etc., trabajos de los que, entre otros, dio temprana cuenta en su día José-Carlos Mainer en su artículo «Sociología de la Literatura en España», al que remito (Mainer, 1973; y 1988: 107-116; cf. Salomon, 1974), y de los que se obtuvo poco bagaje teórico, tal como expone Riezu: «En España, entre los años 60 y 70, y siempre a remolque de corrientes centroeuropeas, la sociología de la literatura inició su presencia aunque con pocos resultados [...] no se dio, desde el principio, el suficiente bagaje teórico por parte de los sociólogos ni de los críticos literarios» (Riezu, 1993: 157). Estos trabajos comienzan a ser publicados además en un momento de renovación de los estudios literarios en España, coincidiendo su principio con el final de la crítica castelletiana del realismo histórico y el aluvión de traducciones estructuralistas y neomarxistas, etcétera.

Pues bien, independientemente de los análisis epistemológicos —tén-gase en cuenta la ya larga discusión acerca de los paradigmas objetivistas, así como el fundamentado rechazo de todo holismo teórico— y demás reservas críticas que se le puedan formular al grueso de estas teorías por sus excesos deterministas y reduccionistas desarrollos vulgares, por su contenidismo, por su sobrepolitización y por su ya aludida elementalidad teórica, etc., no podemos dejar de reconocerles su aportación al desarrollo de un pensamiento literario que halla su fundamento en la racionalidad científica, es decir, que se orienta hacia la objetividad, se funda en la realidad y se sustenta en la razón, actuando directamente en contra del pensamiento estetizante y demás teorías

³ Me refiero a esa clase de estudios que, además de los históricos y eruditos que se aplicaron a las formas populares de literatura en España (cf. García de Enterría, 1983), como los de Andrés Amorós (*Sociología de la novela rosa*, de 1968, y *Subliteraturas*, de 1974), Santos Sanz Villanueva y José M^a Díez Borque («Sociología del fenómeno literario», *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII, de 1970), Enrique Gastón (*Sociología del consumo literario*, de 1971), Baldomero Cores Trasmonte («La sociología de la literatura y el modelo socio-literario», *Revista Española de Opinión Pública*, 24, de 1971), el propio Díez Borque en solitario (*Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, de 1972), entre otros, suscitaron un tan notorio como momentáneo interés hasta el punto de poner de moda la etiqueta de Sociología de la Literatura en aquellos años, de lo que da cuenta la serie de artículos dedicada (Mainer, 1973; Ynduráin, 1973; Brotel y Salaün, eds., 1974, etc.).

caladas por planteamientos idealistas o lingüístico-inmanentistas que segregan las prácticas literarias de la historia, etc. (cf. Chicharro, 1994 y 1996; y Luzi, 1998-1999: 95, para una valoración actual del método sociológico en general y de los métodos sociosemióticos que se siguen hoy). Por lo tanto, aunque podamos enarcar la ceja a la hora de leer por ejemplo a buena parte de los teóricos y críticos social-realistas del medio siglo, si es que no han sido ellos mismos los que han cantado su palinodia —los celayas, los castellets, los juangoytisolos, etc. lo han hecho— por hablar de los próximos, no podemos olvidar su resistencia y su contribución a señalar con sus teorías y críticas un dominio de reflexión materialista en plena posguerra española, poniendo a su respectivo modo en relación la literatura y la sociedad, lo que ha alimentado por la vía deíctica y por la vía de su negación superadora el fuego de posteriores explicaciones sobre los procesos literarios como aspectos particulares de procesos materiales de producción y reproducción de la vida social y cultural, lo que he tenido la oportunidad de analizar minuciosamente en el caso de Celaya (Chicharro, 1989).

De la teoría y crítica sociológico-literarias

Tras estas aclaraciones previas, debemos señalar abiertamente la raíz fundamental de este pensamiento, la marxio-engelsiana, a la que accedieron con graves dificultades, cuando pudieron hacerlo, algunos teóricos del medio siglo por cierto. Las reflexiones teóricas de Marx y Engels, recordemos, inauguraron un pensamiento materialista histórico y dialéctico sobre la sociedad con una finalidad transformadora, pensamiento emergente que fecundaría ulteriores reflexiones teóricas. Sin embargo, como es sabido, en el seno de sus aportaciones al conocimiento práxico de la historia, las reflexiones sobre la producción artística y la sociedad se presentan sueltas, aunque sean atravesadas por un engelsiano hilo rojo. Se trata de algunas reflexiones estéticas y actividades crítico literarias en particular sobre la condición superestructural del arte, la relación del origen del arte con el trabajo, su carácter cognoscitivo y la función desenajenante de la actividad artística, de las que resulta imposible extraer una teoría estética y menos una teoría de la literatura, aunque puedan fecundar dichos estudios. La trayectoria seguida por su pensamiento general sobre la historia, su más decisiva aportación a los estudios marxistas sobre literatura y arte ciertamente, como habría de revelarse después, y la tardía vida editorial que alcanzaron estas reflexiones —años treinta del siglo XX—, nos

ponen sobre la pista de lo ocurrido al respecto. En cualquier caso, se estaba señalando hacia un replanteamiento de las relaciones entre literatura y sociedad, con la concepción de las prácticas artísticas como elementos superestructurales dependientes *en última instancia* de la base o infraestructura, lo que daría pie a numerosos desarrollos teóricos, vulgares y no vulgares, sobre el reflejo o mediación artísticos de muy larga vida posterior, al tiempo que a una legitimación del realismo de su tiempo como constante artística. Como es conocido, esta historia en sus desarrollos y consecuencias generales está escrita —ahí quedan los trabajos de Lifshits, Lukács, Demetz, Bozal, Sánchez Vázquez, Morawski, entre otros muchos (cf. Chicharro, 1994; Sánchez Trigueros, dir., 1996)—; sin embargo, en el caso de nuestro país, la historia de las teorías y demás reflexiones literarias y actividades críticas que se sustentan aquí está aún escribiéndose.

Si la historia general del marxismo teórico en España —también de la sociología (Giner, 1977)—, dificultada por las duras condiciones sociopolíticas vividas durante largos años de finales del siglo XIX y también del extinto siglo XX, sin olvidar la larga travesía del desierto franquista, es la historia de una debilidad comparativa, como se ha escrito (Fernández Buey, 1985: 25) y han demostrado algunos ensayos bibliográficos sobre la recepción del mismo (cf. Ribas, 1981) y puesto de manifiesto ciertas aproximaciones históricas (cf. Díaz, 1968, 1978; Abellán, 1993; Ribas, 1981 y 1990; y, entre otras páginas bibliográficas, Albiac *et alii*, 1978: 253-265 y 551-560), la historia de lo que convenimos nosotros en llamar también crítica sociológica⁴ es la no historia o la historia de un prolongado estado carencial (cf. Tuñón de Lara, 1977; Garrido Gallardo, 1982; Aullón de Haro, 1987, por citar sólo unos cuantos trabajos de vocación generalizadora) al menos hasta los pasados años sesenta y setenta en que se inicia un proceso de renovación del que aún somos deudores (cf. Martínez Romero, 1989; Chicharro, 1994, 1998/1999 y 1999; Sánchez Trigueros, dir., 1996).

Así pues, fueron pocos los intelectuales que se pusieron a trabajar en dicha perspectiva y menos los que conocieron en profundidad el

⁴ La cuestión de la denominación no es cuestión menor, aunque no puedo extenderme en consideraciones al respecto. El lector debe saber en cualquier caso que, si bien los planteamientos teóricos del marxismo son ajenos a los propiamente sociológicos, aquí empleamos nosotros también operativamente la etiqueta «crítica sociológica» para amparar con la misma los estudios sobre literatura de estirpe marxista (cf. Chicharro, 1994. 388-390; 1996), siguiendo una larga tradición al respecto continuada por, entre otros, Castellet (1976: 157-158) y Mignolo (1986: 49).

pensamiento marxista —Jaime Vera fue el más notable, como es sabido—, un pensamiento que cuando comenzó a existir se dejó calar en nuestro país del positivismo de la época (cf. Fernández, 1981 y Núñez, 1975). Es el caso sobresaliente de Miguel de Unamuno, cuya etapa de pensamiento y militancia socialmarxista ha sido objeto de importantes estudios por parte de Blanco Aguinaga, Pérez de la Dehesa, Elías Díaz, Bustos Tovar, Gómez Molleda, Núñez y Ribas, entre otros, a los que remito. Pues bien, su visión es más intuitiva que teórica en relación con la cuestión central de literatura y sociedad que nos interesa. Su, por citar una significativa obra concreta, *En torno al casticismo*, y en concreto su primer ensayo, supuso la apertura desde nuevas coordenadas de un moderno cauce de reflexión sobre el ser y estar históricos de España bajo el signo de la responsabilidad ética, aportando con su noción de intrahistoria no sólo un preconcepción jungiano, sino también una idea acerca del río oculto de la vida histórica, la anónima vida colectiva, en detrimento de lo externo o gestual histórico, con lo que rechaza un concepto tradicional de historia y se adscribe a la modernidad teórica, ensayando una filosofía de la temporalidad. Sobresale, pues, recordemos, que se ocupe de una realidad histórica y política llamada España y que le atribuya a su ensayo una función social eminentemente práctica, así como el establecimiento que plantea entre la individualidad y la sociedad, que concibe no excluyentes entre sí, resaltando que el soplo de libertad individual no elimina la ley de la solidaridad y subordinación social. La idea relativa al reconocimiento de la dependencia de las formas del espíritu y de las representaciones de un «proceso de ambientes» resulta, pese a ser propia del positivismo de su tiempo, de sentido y proyección también elementalmente marxista (cf. Chicharro, 1998b). Pero, acto seguido, cuando Unamuno reduce las diferencias de las representaciones de los hombres a traducciones de cierta unidad fundamental, sin la que los hombres no se entenderían, está reproduciendo muy a su manera esa idea marxista que pretende explicar universalmente la historia de la humanidad, la historia de toda sociedad, reduciéndola a ser la historia de un sólo elemento final (el de la lucha de clases, en el caso del materialismo histórico). Su idea por la que relega el arte a un segundo lugar frente al valor que posee una vida humana, le lleva a rechazar todo espíritu reaccionario, todo tradicionalismo historicista externo, así como le lleva a concebir —idea nuclear de la teoría marxista de un tiempo, con antecedentes en la poética clásica— la literatura como conocimiento cuando afirma que la mayor enseñanza se saca de los libros de viajes y de las obras de ficción antes que de las propias obras históricas, repro-

duciendo la idea de la literatura como «reflejo» de la realidad. Estas afirmaciones recuerdan las de Engels a propósito de la obra de Balzac. Claro que aquí no se agota Unamuno, pues dejó numerosos trabajos, artículos y correspondencia (cf. Unamuno, 1958-1961; Núñez y Ribas, 1992) de esta primera época en los que se observan intuiciones de interés para nuestro propósito (cf. Fernández Buey, 1985: 32-33)⁵.

He incluido este excursus unamuniano para mostrar la contradictoria excepción —muy de corta vida por lo demás en el caso del escritor vasco— que confirma la regla de una inexistencia hasta los años pre-republicanos y republicanos en que se produce un pensamiento ensayístico de proyección práctica, muy activo en revistas y otros medios editoriales, y de muy corta vida al ser truncado por la guerra civil y al escindirse en un peculiar desarrollo en el exilio y otro en el interior del país. Los años anteriores a la guerra resultaron, pues, años de variada preocupación por lo literario y lo social, muy animada por los acontecimientos históricos recientes en Rusia, etc., preocupación no exclusivamente marxista —ahí queda la filosofía de Ortega, las inquietudes e incipientes trabajos sociológicos entre nosotros de un Francisco Ayala que habrían de culminar en su importante *Tratado de sociología*, en edición argentina de 1947, y en otros estudios sobre literatura y sociedad luego recogidos en *El escritor en su siglo* (Ayala, 1990), e incluso estudios literarios de miembros del Centro de Estudios Históricos de factura sociológica, esto es, como dice Mainer (1973: 73-74), estudios sociológicos que fueron hechos sin saberlo, al dar protagonismo Menéndez Pidal y escuela a las explicaciones históricas en detrimento de otras argumentaciones de cerrado sentido literario, etc., lo que no dejó de tener unos abiertos efectos políticos e ideológicos al suministrar valores y pautas canónicos de la literatura española (cf. Portolés, 1986; Abad, 1987; y Mainer, 1981, 1994, especialmente)—, preocupación por lo literario y lo social, digo, que culminará, pues, en un importante número de traducciones de textos teóricos de Marx, Engels, Lenin y teóricos de la II^a Internacional, etc., así como de los conocidos libros de Plejanov, *El arte y la vida social*, traducido en 1929 y que, reseñado por Sender en *El Sol* del 10 de julio de ese año, se empleó en la polémica en contra del arte deshumanizado (Fernández Cifuentes, 1982: 357), y de Trotsky, *Literatura y revolución*, traducido por primera

⁵ Una lista de algunos de los artículos y ensayos de Unamuno más señalados a la hora de plantear la idea del compromiso del poeta en tanto que «alma individualizada del pueblo» que da a conocer el ser popular en la obra, defendiendo su carácter humano, etc., puede verse en Carnero (1983: 8-9).

vez en 1923 (Ribas, 1981; cf. Santonja, 1989), y culminará también en un trabajo intelectual de proyección política que apenas se dobla formalmente en el caso del pensamiento literario salvo para fecundar una poética rehumanizadora del compromiso político y de la literatura social (cf. Esteban y Santonja, 1987 y 1988; Cano Ballesta, 1972; Lechner, 1968) o librar una encendida batalla en la revista de turno sobre la función del intelectual en la sociedad, sobre arte puro y arte impuro, sobre arte, individualidad y colectividad, etc., lo que va a fecundar la extensión cultural, la difusión popular de las artes y, como reconocen Tuñón de Lara y Abellán en sus respectivos estudios históricos, la exaltación de la cultura popular, radicalizándose todo este programa de acción cultural en los años republicanos⁶.

Pero, a pesar de ese ambiente polémico y de abierta lucha ideológica y estética, las reflexiones y ensayos teóricos marxistas y/o marxizantes, por decirlo con un término de Araquistáin, sobre literatura no son tan abundantes como las obras de literatura social que casi la totalidad de críticos y teóricos sociológicos de este momento vienen alternando en su escritura con la propiamente reflexiva y crítica. Es más, Tuñón de Lara hace derivar la teoría de la literatura social de esa serie de corrientes creadora y crítica: «Todas estas corrientes cristalizan en una teoría de la literatura “comprometida” a la cual creemos se llega a través de esa crítica del hecho social (histórico) contemporáneo, en la que se inserta la criatura imaginaria (relativamente) del autor; una visión y hasta un método de lo literario que reconoce la realidad del engarce cotidiano entre lo dramático-conflictivo individual y su encuadramiento socio-histórico» (Tuñón de Lara, 1977: 258). Pues bien, sobresale en todo caso el libro de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, de 1930. Con este estudio, su autor se propone teorizar acerca de la necesidad de un arte y una literatura para la vida, un arte y una literatura sociales de verdadera vanguardia o «literatura de avanzada», expresión que él acuña para evitar confusiones con las vanguardias formales. Para Díaz Fernández, el arte y la literatura nuevos, que como todo arte y literatura resultan influidos por el desarrollo de las fuerzas productivas, deben exaltar lo

⁶ Aquí alcanzan justificación las Universidades Populares, las Misiones Pedagógicas y las compañías de teatro universitario como La Barraca. Como es de sobra conocido, ni el poeta Antonio Machado ni el poeta y autor teatral Federico García Lorca fueron ajenos a estos proyectos que, con espíritu crítico, trataron de «articular el hecho cultural en la totalidad de los hechos sociales» (Tuñón de Lara, 1977: 265; cf. Abellán, 1993: t. 8, 423-428).

humano y apuntar hacia la consecución de un orden social justo. Para él, el nuevo romanticismo —usa el nombre de tan antiguo movimiento por el crédito que le merece por su orientación a la vida, etc.— no es otra cosa que un modo de designar esta nueva literatura rehumanizada que debe estar en consonancia con la civilización industrial, una literatura a cuyo servicio habría de poner «la depurada técnica vanguardista, cuyo estilo trepidante y fragmentario consideraba el más adecuado para reflejar la problemática de la sociedad moderna, pero poniendo mucho énfasis en denunciar los peligros que supondría elevar dicha técnica a la categoría de objetivo final» (Esteban y Santonja, 1987: 11).

Claro que no faltaron otros trabajos reflexivos ni, estos sí en mayor cantidad, textos críticos. Citaré a algunos de sus autores y las revistas más significadas en este sentido, sin referirme a las obras de creación (cf. Esteban y Santonja, 1987 y 1988). Por ejemplo, los distintos artículos de un por entonces radical escritor y periodista Ramón J. Sender, aparecidos en los más importantes diarios y revistas del momento sobre numerosos aspectos del realismo, de la literatura social y del teatro de masas, un teatro que él concibe como teatro del realismo dialéctico con el que apunta al porvenir y unas masas que no son otra cosa que el proletariado, al que dedicará su libro *Teatro de masas*, de 1932, en el recoge numerosos artículos sueltos, de los que resultan particularmente importantes los dedicados a la cuestión del viejo y nuevo público y al rechazo del teatro reformista (Sánchez Vidal, 1984: 713-717; Collard, 1992). Sus artículos «El realismo y la novela» (*La Libertad*, 6, enero, 1933) «La cultura española en la ilegalidad» (*Tensor*, agosto, 1935; en Esteban y Santonja, 1988: 141-158), «El novelista y las masas» (*Leviatán*, mayo, 1936; en Esteban y Santonja, 1988: 159-170), entre otros muchos, vienen a plantear la unión entre literatura y vida, la concepción del realismo como actitud ante la sociedad más que como cuestión formal, el rechazo de una literatura deshumanizada, personalista, espiritualista o elitista y, paralelamente, la proclamación de la necesidad de una literatura realista como un modo dinámico de captar un estado colectivo de conciencia, sin olvidar una aproximación histórica a la literatura española con la que entronca el nuevo realismo (Collard, 1983). Por su parte, César M. Arconada, en quien puede personalizarse ejemplarmente el paso de posiciones vanguardistas a posiciones de «avanzada», desplegó una importante actividad creadora y crítica que no se limitó al arte literario, pues llegó a ocuparse del cine y de la música, si bien lo que interesa subrayar es una aportación reflexiva por lo que guarda de modelo histórico-crítico y de afirmación de

la corriente de la literatura social y del compromiso del escritor de su momento. Así, en el número uno de la revista *Octubre*, correspondiente a junio y julio de 1933, publicó el artículo «Quince años de literatura española» (Arconada, en Esteban y Santonja, 1988: 114-122), además de «La doctrina intelectual del fascismo español» y «El fascismo no puede crear una cultura» (Arconada, en Esteban y Santonja, 1988: 123-128 y 129-140), en los que somete a radical análisis crítico al fascismo emergente al tiempo que proclama las posiciones comunistas. En el artículo de nuestro interés, comienza planteando históricamente, desde un explícito «análisis dialéctico materialista» que en sí mismo enseña el ensayo de un modelo de acercamiento a la literatura que se quiere objetivo⁷ al buscar las causas de los asuntos literarios en hechos de orden social y económico (cf. Tuñón de Lara, 1977: 287-289), la compleja relación entre el intelectual y el pueblo desde el siglo XVIII en adelante, con objeto de fundamentar su análisis de los quince últimos años de la literatura española y, tras aducir algunas causas históricas del surgimiento de la literatura de vanguardia, acabar pronunciándose en contra del tipo de revolución que este arte marginal y deshumanizado proclama, manifestando la necesidad de un compromiso del escritor en su situación presente, con objeto de conseguir una nueva sociedad, una sociedad socialista. Este análisis es, además, preciso en tanto que parte de un conocimiento de primera mano de autores, obras y movimientos contemporáneos suyos. El nombre de Luis Araquistáin tampoco debe ignorarse, aunque sobresaliera más en otras actividades políticas, periodísticas y de creación que en las propias del pensamiento literario. Su responsabilidad al frente de la revista *Leviatán* es sólo una muestra de ello. Por otra parte, el libro *La batalla teatral* es signo de su inteligente preocupación por la relación entre teatro y sociedad en España y de su conocimiento del teatro europeo de su tiempo.

En un momento histórico de consolidación de las organizaciones políticas y sociales de izquierda como hasta entonces no se había conocido en España, no puede ignorarse la importancia que algunas revistas y otros medios editoriales alcanzaron como instrumentos de difusión, debate y lucha ideológica en todos los frentes y, cómo no, también

⁷ En realidad, tal como ha planteado Fernández Buey (1985: 34), sobresale en las reflexiones marxistas de la España prerrepública y republicana, un rasgo común que no es otro que su carácter ensayístico, incorporando el conocimiento de las obras de Marx con una función político-práctica, lo que no impidió que aquellos intelectuales apuntaran al corazón de las cuestiones principales del debate. Se trata, como diría el propio Luis Araquistáin, de un pensamiento marxistizante (cf. Araquistáin, 1962 y 1980).

en el literario (*cf.* Aznar, 1978), lo que se agudizará en el periodo de enfrentamiento bélico. La literatura social y su aparato teórico acerca de las ideas de rehumanización y nuevo realismo, de la cuestión del compromiso y la función del arte literario, etc. alcanzaron una importante difusión en estos medios, tal como hemos podido apreciar y revelan los estudios a ellos dedicados por Marta Bizcarrondo (1975), Andrés Soria Olmedo (1978), Anthony Leo Geist (1980), Gonzalo Santonja (1986 y 1989) y César Antonio Molina (1990), por citar sólo unos cuantos. Son los años de *Post-Guerra* (Madrid, 1927-1928), *Nueva España* (Madrid, 1930), *Octubre* (Madrid, 1933-1934), *Leviatán* (Madrid, 1934-1936), *P. A. N.* (Madrid, 1935), *Tensor* (Madrid, 1935), *Nueva Cultura* (Valencia, 1935-1937), *Hora de España* (Valencia, 1937-1938), revistas que, ya abiertas o de partido, ya frentepopulistas, conocen las colaboraciones si no la dirección de José Díaz Fernández, César M. Arconada, Luis Araquistáin, Rosario del Olmo, Rafael Dieste (*cf.* Casas, 1997), J. Renau, Ramón Gaya, Antonio Machado, Ramón J. Sender, Max Aub, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Segundo Serrano Poncela, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, José Fernández Montesinos, Juan Chabás, entre otros. Estas revistas, en mayor o menor grado, se proyectan a la mayoría, cuando no se reclaman del pueblo, establecen una alianza entre literatura y política, dan cauce a la literatura social y a las reflexiones y críticas en esta dirección en unos años convulsos en que todo parecía posible hasta que la guerra civil inició el ahogó de toda esperanza y el resultado de la misma supuso su final. Comienza así un tiempo de destrucción, de muerte y de exilio interior y exterior. El nuevo romanticismo ensayado, la literatura de avanzada y la poética y crítica social-realista, con sus grupos e instituciones editoriales, sufrió los efectos de la derrota, con la dispersión, desaparición o muerte de quienes pusieron en ellos su mejor esfuerzo e inteligencia.

Tras la guerra, la parte de los intelectuales españoles republicanos, herederos del liberalismo y de la izquierda (*cf.* Gullón, 1977), que quedó y pudo hacerlo emprendió un largo exilio europeo y americano, fecundando con sus estudios el panorama del país que respectivamente acogió a estos exiliados una vez desarraigados y fracturada su relación con el público español, al menos durante las primeras décadas. Emprendieron todo tipo de estudios literarios, fundamentalmente aplicados, desde los netamente filológicos a los estilísticos que andaban desarrollándose con fuerza, desde los historicistas a los de explícita o implícita proyección sociológica y, por supuesto, entre éstos y en menor número de casos se desarrollaron estudios de estirpe marxista.

En este sentido, sobresale el nombre del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez quien, si bien no dedicado a cuestiones literarias salvo en el caso de algunos artículos de los años cincuenta sobre Alberti, Antonio Machado, León Felipe, etc., produjo una serie de estudios teóricos sobre el marxismo y la estética, así como sobre el concepto de praxis, empleando para ello una perspectiva crítica y renovadora, muy lejana a toda ortodoxia social-realista y estalinista, que sin duda ha fecundado los estudios literarios sociológicos en los países hispanoamericanos de las dos orillas del Atlántico y en otros países como ponen de manifiesto las traducciones de sus libros⁸. Su antología de textos teóricos sobre las más diversas cuestiones de estética y marxismo —el marxismo y la estética; la esencia de lo estético; la naturaleza del arte; la obra de arte; arte, ideología y sociedad; arte e historia; valoración estética y crítica artística; realismo y arte moderno; arte y capitalismo; arte y socialismo; y arte y política— es un buen ejemplo de la apertura y discusión de planteamientos que desde 1917 en adelante han mantenido una relación lógica con el pensamiento de Marx y Engels (Sánchez Vázquez, 1970). En dicha obra expone una fundamentada y extensa introducción sobre los problemas más controvertidos de la estética marxista, a partir de su idea de la misma como teoría de una praxis creadora específica, es decir, una concepción que permite dar cuenta no sólo de las diferentes formas que históricamente asume el arte, sino también explicar sin caer en el sociologismo determinados fenómenos artísticos-sociales (Sánchez Vázquez, 1985: 8). Todo ello como fruto de una rigurosa investigación desarrollada en los años sesenta que se plasmó en su libro *Las ideas estéticas de Marx (Ensayo de estética marxista)* (Sánchez Vázquez, 1965). Sánchez Vázquez parte, pues, de una concepción de la praxis como un gozne en que se articula el marxismo en su triple dimensión de proyecto, crítica y conocimiento (Sánchez Vázquez, 1985: 9), rechazando el teoricismo, así como toda estética y teoría del arte normativas y las que consagran el arte realista como el arte auténtico, concibiendo el arte por el contrario como una forma de praxis cuyo fundamento reside en el trabajo humano.

No pueden faltar en este balance los nombres de otros críticos exiliados o hijos de exiliados que también dieron cauce, con mayor o

⁸ Para el conocimiento de las teorías de Sánchez Vázquez, así como de su trayectoria intelectual, académica y biográfica, resulta imprescindible acudir al número 52 de la revista *Anthropos*, correspondiente a agosto de 1985, número dedicado monográficamente al mismo. Su autobiografía intelectual, sus reflexiones sobre el exilio, su completa bibliografía, a los que hay que sumar algunos textos sobre su obra, resultan esclarecedores.

menor calado, a una perspectiva sociológica en sus estudios literarios. Por ejemplo, Juan Chabás, autor de una *Historia de la literatura española*, de 1932, y del libro *Literatura Española Contemporánea, 1898-1950*, publicado poco antes de su muerte, en 1952, del que Sobejano ha valorado su inteligencia y la aplicación de criterios marxistas y el rechazo de toda forma de egocentrismo artístico (Sobejano, 1961: 83). También, José Fernández Montesinos quien en su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, por ejemplo, aplica indagaciones histórico-sociológicas plenas de erudición; Vicente Llorens y sus reconocidos estudios sobre el romanticismo y el exilio; Gonzalo Sobejano y su estudio de las formas literarias como formas de sensibilidad social; y, entre otros, Carlos Blanco Aguinaga, autor de importantes estudios sobre Unamuno, sobre la historicidad de la literatura y coautor, pasados los años novísimos ciertamente, en 1979, de una polémica *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* sostenida teóricamente en una «Explicación previa» de explícita perspectiva marxista (cf. para la crítica del exilio, Gullón, 1977; Díaz, 1978: 19 ss. y 49 ss.; Molina, 1990; Mateo, 1997, entre otros). Pasado el tiempo, estos intelectuales se fueron incorporando gradualmente mediante sus libros e incluso con su propia presencia física a la vida cultural y política de España, cerrándose así uno de los acontecimientos históricos más lamentables de la realidad española. Estos nombres y los ya referidos al hablar de los años de preguerra son sólo una muestra de ello.

Pero no toda la razón española se embarcó para América ni se dispersó por Europa. En el interior, quedó en situación de derrotado un buen puñado de intelectuales, otro puñado se iría formando en esta dirección, que derivó hacia posiciones literarias y políticas comprometidas de izquierda —no se olvide que un modo de compromiso y una reaccionaria idea de rehumanización sostuvieron los proyectos del orden cultural nuevo del régimen franquista en sus comienzos, lo que ya estudiara Julio Rodríguez Puértolas— lo que hizo posible la aparición de ciertas teorizaciones literarias marxistizantes de elemental y directa proyección política en coexistencia con una corriente creadora que culminaba hasta ese momento el proceso rehumanizador iniciado en los años treinta, sirviendo de eslabón las poéticas y creaciones existencialistas que prendieron con fuerza en la mitad de la década de los cuarenta, tal como puede comprobarse ejemplarmente en Celaya (cf. Chicharro, 1989) y Castellet (cf. Salas, 2000). Se inauguran los años del

⁹ Como el lector habrá comprobado hasta aquí, dados los límites de este trabajo, al tratar de alguna cuestión de especial relevancia o de una corriente creadora suelo

social-realismo o de la poesía, novela y teatro sociales⁹, en los que tanto tuvieron que ver los celayas, los sastres, los jóvenes juangoytisolos, los castellets lukacsianos, debatiendo sobre literatura, realidad y política, sobre literatura, comunicación y conocimiento, sobre literatura, ética y estética, sobre posibilismo e imposibilismo, sobre realismo y simbolismo —término con el que se nombraría una vez más la literatura deshumanizada o evasiva o irrealista o formal—, lo que cumplió un papel importante a falta de estudios marxistas españoles de ambición teórica y rigurosidad epistemológica que, en buena lógica, no tardarían en producirse, pero que en los cincuenta y primeros sesenta no pudieron escribirse, tal como afirma Elías Díaz: «En concordancia con esas exigencias del trabajo intelectual, puede decirse que en la España de estos años [1956-1963] el marxismo se exterioriza antes como metodología que como propia filosofía; es decir, antes como utilización de unos ciertos esquemas de interpretación de la realidad y de unos ciertos criterios científicos que como construcción de una concepción teórica totalizadora» (Díaz, 1968: 11). Son años de resistencia y disidencia. Son años en que dos ciudades, Madrid y Barcelona, acogen los dos núcleos más importantes de escritores y críticos que desarrollan hasta donde les es posible hacerlo una literatura social-realista y un pensamiento paralelo de indudable proyección a pesar de la censura y demás instrumentos —muchas veces desde dentro de ellos y no sin contradicciones— del régimen franquista.

Las ideas básicas con que se opera por estos años en buena parte de los trabajos teóricos y críticos podrían resumirse así: la literatura y el arte son *reflejo* de lo real y por lo tanto una forma de conocimiento de esa alteridad, a la que se le reconoce su primacía materialista, por lo que el modo realista de escritura resulta imprescindible; el autor es un ser social cuya subjetividad queda puesta en entredicho, constituyendo su obra el resultado de diversas mediaciones y determinaciones sociales; al mismo tiempo, la obra social-realista hace suyo el principio de teoría y praxis, por lo que se atribuye una función de intervención transformadora de lo real, llegándose a proponer incluso la disolución

remitir a algún estudio por si desea ampliar su información. Ahora bien, en el caso de la literatura social-realista de posguerra es tal la cantidad de trabajos existentes que me veo obligado a optar por dos estudios recientes que a su vez arrastran toda la bibliografía de interés. Se trata de la extensa introducción a la nueva edición de *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, de Leopoldo de Luis, debida a Fanny Rubio y Jorge Urrutia (2000: 9-175), y de la monografía *La novela social española. Formación ideológica, teoría y crítica*, de Francisco Álamo (1996).

del hecho artístico para cumplir una función extraestética como la política; el escritor social, en tanto que escritor comprometido, debe focalizar su atención entre texto y sociedad de manera expresa, lo que se traduce en una literatura de temática social atenta sobremanera al momento histórico y orientada a un sector de la sociedad, el sector del hombre cualquiera, la inmensa mayoría. Pues bien, muchos de estos planteamientos, de los que se hicieron usos que van desde el dogmático al dialéctico, sin olvidar el vulgar y reduccionista, fueron objeto poco después de críticas desde posiciones teóricas materialistas más fundadas que iniciaban con ese rechazo precisamente una renovación hacia posiciones más complejas. En este sentido, Gabriel Celaya despliega una importante labor reflexiva y crítica que podría ser representada con su libro *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, de 1959, sin que esto impidiera su personal momento de renovación teórica que se concreta en *Inquisición de la poesía*, de 1972. Juan Goytisolo, por ejemplo, publica *Problemas de la novela*, en 1959, sin que las radicales posiciones social-realistas allí mantenidas impidieran su posterior evolución y ruptura. Alfonso Sastre da a la imprenta su reflexión desde el «nihilismo socializante» *Drama y sociedad*, en 1956, donde revisa la poética aristotélica y se pronuncia sobre el social-realismo, llegando posteriormente a publicar su «lanza por el realismo en tiempos de mucha confusión» titulada *Anatomía del realismo*, de 1965. A estos nombres que representan la reflexión sociológica de ese momento en torno a cada uno de los géneros literarios, podrían añadirse otros muchos más. Pero no se trata tanto de agotar una nómina como de señalar una magnitud. Ahora bien, en este balance no debe faltar el nombre de quien desde un principio se situó en el espacio de la crítica y de la reflexión específicamente. Me refiero a Castellet.

La verdad es que, desde sus primeros trabajos críticos, tal como escribe Salas (2000: 517; cf. 1998), quien ha estudiado la actividad teórica y crítica de J. M^a Castellet en todo su alcance y complejidad, el crítico barcelonés ha tendido a confundir los límites de su actividad con los de la sociología de la literatura. Por eso, se comprende la evolución de sus planteamientos objetivistas acerca de la obra literaria a los propiamente realistas, así como se entiende que de su preocupación social por autores y lectores se orientara a planteamientos propios del materialismo histórico y dialéctico. Sus reflexiones sobre realismo e historia, de clara estirpe lukacsiana, como lo es su categoría de *realismo histórico* empleada en la labor crítica; su concepción de la obra literaria como expresión de su tiempo cuando es auténtica, por lo que su forma y contenido resultan determinados socialmente, lo que se acentúa en el

caso de los grandes creadores; su adscripción al concepto de tipicidad y a la categoría de totalidad, entre otras, nos hablan claramente de unos presupuestos que llenan las páginas de *Poesía, realisme, història* y justifican su famosa antología sancionadora de la poesía realista y social, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de tan favorable acogida que conoció una nueva edición aumentada y con nuevo título (Castellet, 1965). Luego evolucionaría hacia nuevas vías de indagación literaria y novísimos dominios creadores de estudio. Ahora bien, no debe olvidarse que Castellet no ha querido apartarse con su obra crítica toda «de la más estricta contemporaneidad ni de las implicaciones sociológicas, ideológicas y políticas de la literatura de nuestro tiempo» (Castellet, 1976: 6). Creo que, a pesar de la crítica efectuada por el «Equipo Editorial de *Comunicación*» en 1970, sin que se ignore ciertas simplificaciones, etc., su lectura de Lukács, su conocimiento de Goldmann y della Volpe, con cuya respectiva obra teórica la teoría marxista del arte y la literatura alcanzan una mayor complejidad, resultó un paso firme en el proceso de renovación de los estudios literarios que por entonces estaba larvándose y que el citado «Equipo»¹⁰ insistía en pedir tras criticar la teoría y crítica sociologista del momento, incluida la de Castellet: «En resumen, en nombre de un pensamiento sociologista se alumbraba una concepción mecanicista de las relaciones entre la sociedad y la cultura. En nombre de un «arte de urgencia» se esquematizaban esas relaciones y con ellas la realidad histórico-social que expresaban. Naturalmente, sería injusto confundir (ni siquiera mezclar) los presupuestos ético-políticos que movían intencionalmente estas búsquedas con el nivel de los resultados obtenidos: el social realismo y la crítica sociologista. Pero, por lo mismo, sería impropio también impugnar globalmente presupuestos y resultados [...] [Lo que se debe hacer es] elaborar una teoría de las citadas relaciones infraestructura-superestructura, investigar la complejidad e intersección de los niveles, analizar la condición efectiva del lenguaje artístico y literario, etc., trabajo en el que aquellos presupuestos ético-políticos satisfarán sus exigencias» (Equipo, 1970: 34-35). En realidad tal renovación se estaba haciendo ya, como lo demuestra el libro de uno de los destacados miembros del «Equipo», *El lenguaje artístico*, de Valeriano Bozal, en el que somete a crítica la estética hegeliana de Lukács y Goldmann,

¹⁰ El «Equipo» estuvo integrado inicialmente —a partir de 1973 habría nuevas incorporaciones y otros cambios— por Alberto Corazón, Alberto Méndez, Juan Antonio Méndez y Valeriano Bozal, habiendo sido estudiada su influencia y crítica combativa por Martínez Romero (1989: 59-62).

revisa las concepciones estéticas de Marx y Engels, analiza el sociologismo y, en una segunda parte, se centra en problemas teóricos del lenguaje artístico, así como de la dialéctica histórica y de la dialéctica artística.

En fin, este marxismo «de tradición oral» y esa poética realista terminan agotándose ante el imparable avance de la situación social española en todos los órdenes. Estamos en los últimos años de la década de los sesenta. Ya se han traducido y, en su caso, prologado trabajos de Marx y Engels, Lukács, Brecht, Benjamin, Goldmann, Gramsci, della Volpe, Bajtín, Althusser, entre otros, que coexisten con un importante número de traducciones de teoría lingüística estructuralista. Son años de renovación y de superación de una precariedad teórica, como ha estudiado Carmen Martínez Romero (1989), años de debates y polémicas entre teóricos formalistas y contenidistas, años de negación del más plano sociologismo marxista y de búsqueda de nuevas perspectivas marxistas, años de aparición de los al principio referidos trabajos de nítido perfil sociológico extrínseco (*cf.* Mainer, 1973), años de apertura cultural y política. Son los años en que todo es posible. Incluso los años en que se hablaba de una «moda Goldmann»: «De otra parte, hay que señalar la explosión de la “moda Goldmann” que a finales de los años sesenta era un reguero de pólvora en las facultades de letras españolas, lo que hizo del importante sociólogo de la Escuela de Altos Estudios Prácticos de París el autor más citado del congreso de Zaragoza [I Encuentro de Sociología de la Literatura, 25-27 de marzo de 1971] y el más monográficamente tratado (por decirlo así) en esos años, aunque desde diversas perspectivas» (Garrido Gallardo, 1982: 40).

Después vendrían las palinodias; la búsqueda de nuevos y, a veces, más complejos caminos; también, los ajustes de cuentas del tipo del practicado por Juan Benet con la poética social-realista y en general con los estudios literarios y el Equipo Editorial de *Comunicación*, con el que la vieja sociología hecha sin saberlo de los miembros de la Escuela Española de Filología y sus deudores, así como la crítica del realismo social, etc. serían criticados a partes iguales (*cf.* Mainer, 1973). Estaban instalándose los años novísimos, no menos fáciles que los anteriores, que propiciarían los debates entre marxismo, humanismo y ahumanismo, entre marxismo, ideología y ciencia, entre ideología y signo ideológico, entre realismo y antirrealismo, entre reflejo y homología, etc., un tiempo de plural despliegue de la razón, del arte y de la actividad política que anunciaba el fin de muchos dogmatismos, así como el de la pesadilla franquista. Lo que ocurrió después hasta este tiempo nuestro de postmarxismo y crítica de la cultura merece una atención particular y un nuevo balance.

NUEVO ROMANTICISMO Y FEMINISMO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA:
APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO SOCIOLÓGICO-LITERARIO DE JOSÉ DÍAZ
FERNÁNDEZ

*porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Con toda probabilidad, mi intervención va a defraudar las expectativas que el título que la ampara haya podido suscitar. El hecho de poner en estrecha relación feminismo y nuevo romanticismo puede haber dado pie a una interpretación previa calada por la significación que para nosotros guarda comúnmente palabra tan usada como «romanticismo» con la que designamos, recordémoslo, un movimiento artístico que, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, vino a saltarse reglas y preceptos tenidos por clásicos revaluando al individuo, si es que no se emplea en su forma adjetiva para referirnos no ya a un movimiento cultural concreto, sino a todo individuo, acción u obra que tiene la cualidad de sentimental, generoso, soñador, pasional y que, por encima de todas las cosas incluida la razón misma, es amante de la libertad. Supongo que comprenderán ustedes mi temor previo cuando no vengo a hablar del feminismo, ese movimiento emancipador que procura la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, como un movimiento neorromántico en este sentido. Más bien, vengo a utilizarlo en el que proviene del pensamiento literario de estirpe sociológica de José Díaz Fernández, tal como se deduce de la lectura de su libro así titulado *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* publicado en 1930, por cuanto veo necesario tomar conciencia de ciertos elementos que conforman la memoria histórica de un llamado pensamiento de izquierdas en la España de los años treinta, una España en la que todo era posible y en la que parte del proyecto de renovación histórica comenzaba a ensayarse culminando coyunturalmente con la proclamación de la Segunda República e iniciándose un periodo constituyente que daría entre otros resultados el fruto del reconocimiento constitucional del derecho de la mujer española al sufragio en 1931, lo que generó debates y polémicas de todo alcance y condición también en el seno mismo de la izquierda. Como en el dominio de la historia nada se crea de la nada, no podemos dejar de lado el cultivo de la memoria histórica como un modo de avanzar y de actuar en buena

lógica sobre el presente. Así, puede resultar revelador para muchos que en el seno de un pensamiento de izquierdas, profundamente rehumanizador, que persigue radicales transformaciones sociales por la vía de una nueva literatura de avanzada que trata de ofrecerse como alternativa a la literatura de vanguardia, esa literatura que Ortega y Gasset diagnosticara de deshumanizada¹¹, se observen ciertas ambigüedades a la hora de encarar asunto tan importante como el de la moda y el feminismo, como ahora expondré con un mínimo detenimiento.

Hago todas estas observaciones preliminares porque no conviene perder de vista que en el seno del pensamiento emancipador de la izquierda no siempre se supo o se quiso apostar por la igualdad plena entre hombres y mujeres. Y voy a poner un interesado ejemplo concreto para que a nadie le quepa la menor duda de la veracidad de mi afirmación, entre otros muchos que podrían citarse. Desde que leí la obra de Proudhon *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*¹² no puedo olvidar uno de los párrafos de su capítulo de conclusiones donde afirma textualmente lo que sigue: «Tenemos que rehacer la educación de las mujeres e inculcarles las siguientes verdades: El orden y la limpieza de la casa valen más que un salón revestido de cuadros de maestros. Una mujer que sabe vestirse con gusto, limpieza, decencia, sin lujo, es artista; la que sólo sabe cubrirse de joyas y de encajes, la que lleva su dote encima de su cuerpo, es una mujer basta, desprovista del sentimiento del gusto y del arte: es un engaño, nada la realza; cuanto mejor vestida se muestre, más cargante resulta. *La mujer es artista; justamente por ello le han sido adjudicadas las funciones del hogar.* ¿Se imagina alguien por azar —termina diciendo— que va a emplear su tiempo haciendo acuarelas o cuadros al pastel?» (Proudhon, 1980: 360-361. Las cursivas son mías, A. CH.). Por supuesto que reconozco mi interés en señalar este texto tan patriarcal como ofensivo para cualquier persona, sea hombre o mujer. Por supuesto que reconozco también haber acudido a un modelo de la izquierda cuyas ideas sobre el reformismo del sistema capitalista y la adquisición de los medios de producción por los obreros mereció una conocida respuesta por parte de Marx, pero lo hago como modo de extender la aplicación

¹¹ Resultan muy conocidas las ideas de Ortega expuestas a través de varios artículos periodísticos en 1923 y luego recogidas en libro: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1925 y, en edición más reciente, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

¹² Pierre-Joseph Proudhon, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, Aguilar, 1980. La primera edición francesa, en Paris, Garnier Frères, es de 1865.

de la filosofía de la sospecha a las propias prácticas discursivas de la izquierda¹³, y tomar buena nota al respecto. Veamos, pues, qué sorpresas nos guarda en este sentido el capítulo «La moda y el feminismo» que abre plaza al citado ensayo de Díaz Fernández, si bien antes debemos añadir alguna información previa sobre este escritor como último preliminar.

La obra de José Díaz Fernández (1898-1941) se desarrolla en los años prerrepúblicanos y republicanos, un tiempo histórico en que se produce un pensamiento ensayístico de proyección práctica, muy activo en revistas y otros medios editoriales, y de muy corta vida al ser truncado por la guerra civil. Los años anteriores a la guerra resultaron, pues, años de variada preocupación por lo literario y lo social, muy animada por los acontecimientos históricos recientes en Rusia, etc., como he tenido ocasión de dejar escrito en el apartado anterior, preocupación por lo literario y lo social que culminará, pues, en un importante número de traducciones de textos de Marx, Engels, Lenin y teóricos de la IIª Internacional, etc., así como de los conocidos libros de Plejanov, *El arte y la vida social*, traducido en 1929 y que, reseñado por Sender en *El Sol* del 10 de julio de ese año, se empleó en la polémica en contra del arte deshumanizado, y de Trotsky, *Literatura y revolución*, traducido por primera vez en 1923 y culminará también en un trabajo intelectual de proyección política que apenas se dobla formalmente en el caso del pensamiento literario salvo para fecundar una poética rehumanizadora del compromiso político y de la literatura social o librar una encendida batalla en la revista de turno sobre la función del intelectual en la sociedad, sobre arte puro y arte impuro, sobre arte, individualidad y colectividad, etc., lo que va a fecundar la extensión cultural, la difusión popular de las artes y la exaltación de la cultura popular, radicalizándose todo este programa de acción cultural en los años republicanos. Pues bien, en este vivo ambiente intelectual sobresale el citado libro de José Díaz Fernández de inequívoco subtítulo, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Con este conjunto de ensayos, su autor se propone teorizar acerca de la necesidad de un arte y una literatura para la vida, un arte y una literatura sociales de verdadera vanguardia o «literatura de avanzada», expresión que él acuña para evitar confusiones con las vanguardias formales. Para Díaz Fernández, el arte

¹³ De las prácticas vitales en este específico sentido de algunos teóricos y dirigentes políticos de la izquierda, a tenor de las últimas biografías publicadas de Marx y Mao Tse-Tung, entre otros, se deducen comportamientos contradictorios e igualmente ofensivos.

y la literatura nuevos, que como todo arte y literatura resultan influidos por el desarrollo de las fuerzas productivas, deben exaltar lo humano y apuntar hacia la consecución de un orden social justo. Para él, el nuevo romanticismo —usa el nombre de tan antiguo movimiento por el crédito que le merece por su orientación a la vida y en particular a lo humano— no es otra cosa que un modo de designar esta nueva literatura rehumanizada que debe estar en consonancia con la civilización industrial, una literatura a cuyo servicio habría de poner «la depurada técnica vanguardista, cuyo estilo trepidante y fragmentario consideraba el más adecuado para reflejar la problemática de la sociedad moderna, pero poniendo mucho énfasis en denunciar los peligros que supondría elevar dicha técnica a la categoría de objetivo final» (Esteban y Santonja, 1987: 11). Aparte del libro objeto de nuestro interés, había escrito algunas novelas sociales como las tituladas *El blocao* y *La Venus mecánica*, de 1928 y 1929, respectivamente, además de haber sido redactor del periódico *El Sol* y director de las conocidas y combativas revistas *Post-Guerra* (Madrid, 1927-1928) y *Nueva España* (Madrid, 1930).

Con esta serie de consideraciones e informaciones previas disponemos ya de algunas claves para que pueda conocerse en su alcance y proyección el referido capítulo inicial sobre la moda y el feminismo de su libro, donde comienza señalando Díaz Fernández la existencia de ciertos cambios en la moda femenina, cambios que entrecomilla de revolucionarios y que afectan sobre todo al tipo de falda usada y a los cabellos largos, lo que viene a ser signo de una alteración profunda de normas vitales, así como anuncio de la nueva dirección o tendencia en que marcha la sociedad, lo que no ha inquietado para nada a la burguesía española ni tampoco a la gendarmería literaria e intelectual que vienen a ignorar así que estos frágiles cambios de la moda y otros que se están operando en diversos frentes del arte contemporáneo suponen «una transformación de estilos y de ideas que significa, sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida» (Díaz Fernández, 1985: 36). Tal vez radique aquí lo que parece ser, señala, un pacto de silencio suscrito por la mayoría de intelectuales para no alterar los principios y valores establecidos o dominantes. A continuación, nuestro autor se defiende de las posibles críticas que puedan provenirle por ocuparse de la moda y atribuirle un valor de caracterización que podría corresponderle a otras prácticas sociales de mayor complejidad como las artísticas, pero lo que a él le interesa sobre todo es estudiar el hecho de que la falda abundante y la melena alargada hasta los hombros no es moda caprichosa, sino rasgo de una tendencia de la vida

colectiva que se anuncia en la moda, a la vez que en el arte, en la literatura y en la política con una finalidad social transformadora, tal como se puede leer: «Lo cierto es que los mismos caracteres que encontramos en la moda femenina, los hallamos —afirma— en el arte y la literatura de nuestro tiempo, en las obras llamadas de avanzada, y, por fin, en las últimas modalidades de la política y la sociología, cuyas ideas se proponen nada menos que modificar el croquis espiritual del mundo» (Díaz Fernández, 1985: 36). Aquí podríamos poner el límite de lo que sería una primera parte de su disquisición, pues en el resto de sus palabras va a ofrecer al lector un desigual conjunto de reflexiones sobre el proceso histórico de emancipación de la mujer e implicaciones sociales que este proceso ha ido conllevando.

Pues bien, José Díaz Fernández vincula de manera harto contundente ya en el comienzo de lo que podemos considerar segunda parte, la emancipación de la mujer con lo que llama «progreso mecánico del mundo» antes que considerarla obra del liberalismo político decimonónico. En este sentido, razona, al existir máquinas que descargan de importantes esfuerzos corporales a los seres humanos, se facilita así el acceso de la mujer a toda suerte de actividades productoras, lo que explica el hecho de que la misma se encuentre al lado del hombre en las funciones de tipo social en tanto que, paradójicamente, esté alejada de la política activa en casi todos los países. A partir de aquí expone algunas ideas sobre el movimiento sufragista y su escasa repercusión en lo que se refiere a la participación efectiva de la mujer en la vida pública, lo que lo atribuye al hecho de que este movimiento sea él mismo un fenómeno liberal. Por eso, crítica José Díaz Fernández que lo que denomina feminismo político no haya significado nada en las reivindicaciones sociales de la mujer produciendo por el contrario una gran confusión en torno a sus fines de colaboración humana, deduciendo que si al hombre le han servido para muy poco sus derechos políticos, a la mujer no le han de servir para más si, además, tener voto no significa tener pan.

Lo que persigue Díaz Fernández con su crítica y minusvaloración del sufragismo y, en consecuencia, del feminismo político de su convulso tiempo, lo que se acentúa en otras páginas de libro, a lo que me referiré, es sustentar la tesis de la prevalencia del orden o nivel económico a la hora de explicar los fenómenos sociales. Por eso, se ocupa de ofrecer algunas consideraciones acerca de la influencia de la mujer en las sociedades primitivas, siguiendo muy de cerca el libro *El enigma del matriarcado* (1927), de Paul Krišche, traducido del alemán en 1930, y empleando argumentaciones economicistas para explicar las circuns-

tancias en que la mujer detentó el poder político: «La única época de ginecocracia, de gobierno de la mujer que registra la humanidad, —dice— parece ser aquella en que la sociedad primitiva pasa de la existencia dinámica de la caza a la agrícola y pescadora. Entonces las circunstancias determinantes ponen en manos del sexo sedentario los resortes de la producción y, por lo tanto, los del mando político» (Díaz Fernández, 1985: 38).

Como puede deducirse fácilmente, este ensayista sigue manteniéndose fiel a dichos presupuestos economicistas a la hora de fijar su atención en el movimiento feminista de su momento, el de la bisagra entre los años veinte y de los años treinta. Así, reconoce el hecho de que la mujer haya entrado resueltamente a colaborar en la vida contemporánea por razones de progreso social y no por causas de tipo político, si bien no para instaurar un matriarcado ni para sustituir al hombre copiando su indumentaria y aspecto, lo que le lleva a criticar de paso el retraso que supone que el movimiento feminista español siga pidiendo el voto político y el escaño parlamentario, cuando en realidad, según cree, la victoria del feminismo consiste en haberse articulado por sus propios medios en todas las zonas de la sociedad, cuando —y cito— «El mérito de la participación femenina en las actividades contemporáneas es que incorpora al mundo de hoy una sensibilidad y un apetito que desconocía el mundo anterior a la guerra. Por primera vez en veinte siglos la mujer vierte en la vida su alma espléndida y brillante. No es extraño que ella comunique a esta vida que ahora empieza, a esta formidable fundación cósmica —continúa afirmando Díaz Fernández—, su gesto peculiar. No es extraño que ella haya lanzado el grito del vestido romántico, falda y cabellos largos, cuando asoma por Oriente —concluye— un nuevo romanticismo.» (Díaz Fernández, 1985: 39).

Hasta aquí el citado capítulo. El libro se continúa con la inclusión de sendos trabajos que van nutriendo los sucesivos capítulos sobre «Siglo XIX y romanticismo», «La literatura antes y después de la guerra», «La literatura de avanzada», «La juventud y la política», «Vida nueva y arte futuro», «Objetivos de una generación» y «Proyección social del arte nuevo», capítulos en los que no faltan como en «Objetivos de una generación», algunas consideraciones abiertamente críticas con lo que puede significar la implantación del sufragio femenino por razones de incultura política cuyos efectos reaccionarios no han de tardar en derivarse, dado además que la mayoría de las mujeres españolas sufre el analfabetismo, la esclavización y marginación doméstica por parte del hombre y el dominio religioso católico, al ser la iglesia, la sacristía y la sotana las únicas vías de escape fuera del hogar, lo que

explicaría que una ley liberal como la del sufragio femenino pudiera acabar surtiendo un beneficio electoral a la derecha más reaccionaria (Díaz Fernández, 1985: 101-104), planteamientos estos no ignorados de algún modo por Clara Zetkin, conocida dirigente alemana del movimiento internacional de las mujeres socialistas durante los años veinte, cuyo libro *La cuestión femenina y la lucha contra el reformismo*¹⁴ planteaba a este respecto que la consecución del derecho al voto femenino no afectaba sustantivamente a la opresión de la mujer, aunque no despreciara este medio.

Son muchas las reflexiones que provoca este trabajo, que en su mismo subtítulo se nombra de polémico, aparte de habernos dado a conocer un, para nosotros, lejano y esperanzador momento histórico que los vencedores de la guerra civil que se seguiría seis años después se apresuraron a borrar de raíz y en todas sus consecuencias. Esa nueva sensibilidad, el nuevo humanismo y mundo nuevo, que la moda femenina a su modo encarnaba, según nuestro ensayista, sería perseguida y enterrada bajo los pies de las mujeres de la Sección Femenina, con su pelo re peinado y aprisionado por las horquillas, recogido, sin libertad, bajo la atenta e implacable mirada de curas y hombres franquistas. Por eso, a pesar de las contradicciones y elementalidad de algunos planteamientos y argumentaciones de nuestro autor, no podemos dejar de pensar en el retraso efectivo que la emancipación de la mujer, y con ella la del hombre mismo, sufrió en nuestro país. Resulta curioso pensar que no será hasta la aparición de nuevas modas en el peinado, para hombres y mujeres, y nuevos modos de vestir, en la llamada década prodigiosa, cuando se coloque un nuevo pilar para sostener el puente que uniría ese tiempo nuevamente esperanzado con el de los años treinta. ¿Qué hubiera ocurrido de haberse continuado el debate a que éste y otros libros animaban? ¿Dónde estaríamos situados hombres y mujeres, hoy? Son preguntas, como se imaginan, sin respuesta. Por eso, sólo me resta exponer algunas precisiones y breves comentarios que cierren esta aproximación a tan ignorado como interesante libro. Vayamos a ello.

La primera es relativa al hecho de que nuestro autor entrecomille el término revolución a la hora de referirse a lo que supone la nueva moda y solicite del lector que acepte su uso en sus términos esenciales, esto es y en el caso que nos ocupa, cambio violento en un determinado

¹⁴ Barcelona, Anagrama, 1976. Puede verse además el libro de R. M. Capel, *El sufragio femenino en la Segunda República Española*, Granada, Universidad de Granada, 1975, entre otros.

uso social. Esta apelación nos pone sobre la pista, por otra parte, de que la historia de la significación de este término viene a señalar la historia de los débiles planteamientos teóricos de la izquierda en España desde que importara su uso de los textos engelsianos y marxianos. No es ésta la mejor ocasión de esbozar la historia de esta evolución, cosa que ha hecho además satisfactoriamente Pedro Ribas¹⁵. No obstante, no puede ignorarse que en los años treinta la izquierda entiende por revolución una revolución socialista llevada a cabo por la conjunción de trabajadores del campo, proletariado urbano y movimientos nacionales que suponía una socialización de la tierra y la industrialización del sistema productivo (Ribas, 1990: 277). En todo caso, Díaz Fernández había intentado con este libro establecer conexiones entre cultura literaria y política y ofrecer una suerte de programa de acción artística y literaria que coadyuvara en la consecución de una nueva realidad, pues no ignora el carácter interesado del propio discurso crítico y del papel que les cabe jugar a los intelectuales. Por eso, resulta muy significativo que eligiera este primer capítulo en que se habla de moda femenina, del movimiento feminista y de la literatura de avanzada o nuevo romanticismo como un modo de agitar el debate y de señalar en una inequívoca dirección que habría de consumarse en una revolución ahora sin comillas y ensayada ciertamente sin éxito en determinadas fases de la Segunda República y en determinados momentos de la guerra civil.

Por otra parte, resulta más que curioso que, con objeto de desprestigiar la literatura de vanguardia y el arte deshumanizado de preguerra que en absoluto se inmiscuían en procesos ajenos a sí mismos y nunca por tanto en procesos sociales ni muchos menos políticos, no sólo no le importara a José Díaz Fernández poner en estrecha relación de igualdad las prácticas de la moda y la nueva literatura que su libro promueve y fundamenta, sino que reconociera en las mismas una suerte de relevancia política, abogando porque dichas prácticas sociales y artísticas cumplieran una función explícitamente ideológica, etc., lo que supone practicar una suerte de crítica cultural *avant la lettre* tanto por el pragmatismo subyacente como por el rechazo de una comprensión sólo estética de los fenómenos literarios, haciendo de los mismos un registro más de la cultura sin el establecimiento de una jerarquía.

No hay que insistir demasiado en que, si bien este trabajo mantiene una relación de parentesco con los propios de los estudios culturales,

¹⁵ Puede consultarse el epílogo titulado «Algunas consideraciones sobre esquemas empleados por los marxistas españoles entre 1871 y 1939», en *Aproximación a la historia del marxismo español (1869-1939)*, Madrid, Endymión, 1990, pp. 262-281.

como ha quedado expuesto, también mantiene una estrecha relación con los planteamientos economicistas de los teóricos de la Segunda Internacional y demás teóricos calados por el materialismo positivista al hacer derivar las formas del progreso social del nivel económico. De ahí que vincule la emancipación de la mujer antes a lo que llama progreso mecánico del mundo que a la instancia política, lo que explica sus reticencias ante la cuestión del sufragio de la mujer en dicho momento a lo que contribuye su pragmatismo político, y de ahí que encuentre explicación para la etapa de matriarcado en las sociedades primitivas asimismo en el cambio de actividad del grupo social al dejar la caza para dedicarse a las labores agrícolas, etcétera. Esto explica el hecho de que nuestro autor ponga su esperanza de emancipación de la mujer en el desarrollo de las fuerzas productivas, de igual modo que la izquierda de su tiempo veía la necesidad de desarrollar el sistema productivo y, con él, el proletariado para llevar a buen puerto un proceso revolucionario impensable de otro modo para una España atrasada y pobremente agrícola. El progreso social económico será, pues, el que, según Díaz Fernández, pondrá a la mujer en el sitio que le corresponde junto al hombre. En fin, huelga cualquier otro comentario ante estos excesos deterministas que han sido un pesado lastre en el desarrollo de las teorías sociales.

El texto desliza un par de consideraciones tópicas sobre la mujer, consideraciones de perfil biologicista más que culturales o históricas, a la hora de abundar en estas cuestiones a las que no cabe prestar nuestra atención por haber sido muy debatidas cuando no desmentidas por los hechos en lo que ha sido el propio desarrollo de la emancipación de la mujer y de su progresiva incorporación a todas las esferas de la vida social sin excepciones, al menos en una parte cualitativa durante las últimas décadas.

Y concluyo cerrando circularmente mi discurso, por cuanto invoco de nuevo la figura de García Lorca, el de *Poeta en Nueva York*, cuyos poemas son concreción ejemplar de la literatura a que aspiraba Díaz Fernández, una literatura de avanzada, esto es, una literatura de preocupación social que no desprecia los mejores procedimientos de vanguardia, en este caso la surrealista. Por eso impresiona el resultado de mezclar junto a elementos oníricos, alógicos, esto es, surreales, los hilachos humanos de la madeja de la marginación social en la urbe capitalista —los negros, los muchachos, los niños, los trabajadores y las mujeres ahogadas en aceites minerales— para gritar poéticamente y con fuerza lo que todo ser humano que haga honor a ese adjetivo suscribe: *porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos.*

Consideraciones preliminares

Trataré de responder a las cuestiones de qué les impulsa a unos escritores o, en mi caso, poetas a adentrarse en el terreno de la reflexión y qué pretenden al hablar de su propia obra y del discurso creador en general. Lo haré, tanto por razones de operatividad empírica como de plural interés cognoscitivo, de las ideas literarias expuestas al frente de los poemas seleccionados por los poetas incluidos en la conocida *Antología consultada de la joven poesía española*, publicada en 1952, una antología que inauguró en la posguerra un *modus operandi*, el empleo de encuesta con selección previa de encuestados, unos sesenta en el caso que nos ocupa, de gran eco posterior en la extensa y tal vez excesiva página que nuestra historia literaria más reciente dedica a las antologías de poesía.

La justificación de la antología, así como del método seguido para la selección de los poetas antologados, queda expuesta en la introducción de la publicación. Allí se afirma lo siguiente: dado que la poesía de cada tiempo —reflexiona el editor en su introducción anónima— es uno de los fenómenos humanos más interesantes y sugeridores y dado que la poesía de ese momento en España es poco conocida y aun peor reconocida, se hacía necesario ampliar el estrecho marco de los iniciados, proporcionando un libro antológico que sirviera de orientación de lo mejor y más representativo de la *joven* poesía española de ese tiempo, conforme a los siguientes criterios y método: se excluyen los poetas conocidos de antes de la guerra, se limita la selección a poetas vivos en número no superior a diez —número que quedó efectivamente en nueve al haberse producido un demasiado ancho escalón valorativo, de veinticinco a quince votos, entre el noveno (Vicente Gaos) y décimo (José García Nieto) poetas votados— y se solicita a unos sesenta expertos lectores de poesía, de los que respondieron cincuenta y tres, cuya lista se ofrece en el libro¹⁶, que contestaran a la siguiente pregunta:

¹⁶ Esta lista vino a resultar en efecto representativa del mundo de las letras —poetas, críticos, expertos lectores de poesía, etc.— de aquel tiempo: José Albi, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Arce, Enrique Azcoaga, Ricardo J. Blasco, Germán Bleiberg, Ana Inés Bonnín, Carlos Bousoño, Pedro Caba, Jorge Campos, Bernabé F. Canivell, José Luis Cano, Vicente Carrasco, Gabriel Celaya, Juan E. Cirlot, Carmen Conde, Victoriano Crémer, Ventura Doreste, Angela Figuera, Vicente Gaos, Ramón de

«¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?»¹⁷. El resultado, por orden alfabético, ya lo conoce el lector: Bousoño, Celaya¹⁸, Crémer, Gaos, Hierro, Morales, Nora, Otero y Valverde. El resultado, por orden de votos conseguidos, es sin embargo otro, según Jacinto López Gorgé (1978: 13): Hierro (45), Otero (37), Valverde (37), Bousoño (33), Nora (31), Crémer (29), Morales (28), Celaya (26) y Gaos (25).

Pero no es mi propósito insistir ahora en las diferentes cuestiones críticas e histórico literarias que suscita tan a la postre influyente y canónica antología, cuestiones por otra parte inteligentemente abordadas por, entre otros críticos, Juan Manuel Molina Damiani en el primer capítulo, «La poesía española en la década de los cincuenta: la poesía como comunicación y la poesía como conocimiento», de su libro *Aljaba y Advinge (1951-1955) en la España poética del medio siglo* (1991: 42-48), al que remito. Lo que me propongo es efectuar una aproximación a las poéticas allí introducidas, tal como he dejado dicho.

Garciasol, Ildefonso Manuel Gil, Fernando González, Jacinto López Gorgé, Ricardo Gullón, José Hierro, María de Gracia Ifach, Rafael Laffón, Luis Lendínez, Leopoldo de Luis, Susana March, Trina Mecader, Manuel Molina, Rafael Montesinos, Rafael Morales, Eduardo Moreiras, Pío G. Nisa, Eugenio de Nora, Antonio Oliver, Ricardo Orozco, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Vicente Ramos, F. C. Sáinz de Robles, Carlos Salomón, Alberto Sánchez, José María Valverde, Pura Vázquez, Antonio Vilanova, Luis Felipe Vivanco y Concha Zardoya.

¹⁷ Resulta más que curiosa la coincidencia en la práctica con la posterior teoría de Michael Riffaterre acerca de los criterios de análisis del estilo, en la que se refiere al archilector o conjunto de informadores expertos que proporciona con objetividad los indicios de los estímulos codificados en el discurso, posterior objeto de estudio del analista estilístico-estructural, tal como puede leerse en su *Ensayos de estilística estructural* (Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 55-64). Pues bien, este conjunto de encuestados viene a funcionar, con las limitaciones lógicas, como una especie de archilector, al señalar los nombres de los poetas de mayor calidad conforme a las reglas de juego establecidas.

¹⁸ Aunque Celaya llegó a publicar, costeándoselo él desde luego, su primer libro antes de la guerra, *Marea del silencio* (Zarauz, Itxaropena, 1935), libro de inspiración surrealista en buena medida, éste no llegó al público lector debido a la guerra civil que se desató y a la destrucción por acto de guerra de los ejemplares depositados para su distribución y venta en la librería de León Sánchez Cuesta de Madrid. La guerra también frustró la edición por Aguilar, prevista para 1936, de su premiado libro, Premio «Lycéum Club Femenino», *La soledad cerrada*. Éste aparecería editado en 1947 en la colección «Norte» de San Sebastián, creada y sufragada por el mismo Gabriel Celaya. El poeta cumplía, pues, las condiciones para ser seleccionable para la antología en cuestión.

Para comenzar a responder a las preguntas enunciadas, hemos de saber que los poetas antologados ofrecieron sus reflexiones poéticas, salvo en el caso de Vicente Gaos cuyo texto no llegó a tiempo, según se justifica formalmente en la antología, sin que tal afirmación elimine la sospecha de mentira piadosa, obligados de alguna manera por el editor, quien, anónimamente y en tercera persona¹⁹ en la introducción titulada «El editor se justifica» —se trataba de Francisco Ribes, como todo el mundo sabía ya entonces (cf. García Nieto, 1952; Gullón, 1952, entre otros muchos) y Jacinto López Gorgé aclaró definitivamente, contando incluso con pelos y señales los datos estadísticos y los nombres propios, todo el proceso de gestación y desarrollo de la nombrada antología (López Gorgé, 1953 y, especialmente, 1978)— les solicitó, según allí se afirma (*Antología*, 1952: 12), «unos trabajos previos, no de Poética precisamente —término de moda hoy, y por tanto muy usado y abusado—, sino del “modo de concebir y realizar su Poesía”. Léanse con la atención que merecen esos sustanciosos trabajos y los poemas que les siguen, y aparecerán —todo lo claro que es posible— dos actitudes perfectamente diferenciadas». Así es, en efecto, como ahora veremos: se observan dos grandes bloques reflexivos unidos básicamente por lo que es una visión rehumanizadora de la poesía. Pero antes de ocuparnos de estas reflexiones y de su tipología, no podemos perder de vista que en realidad, pese a lo afirmado por el editor, se trata de teorizaciones y elementos reflexivos, ideas y argumentos literarios que nutren las poéticas respectivas de los autores antologados. Se trata, a pesar de lo que se dice, de poéticas, eso sí, de distinto grado de profundidad y calado, ofrecidas desde una perspectiva ensayística y ajenas a toda elaboración sistemática fuerte sustentada en una base disciplinar de estirpe filológica. Se trata, tal como he dejado escrito en otro lugar (Chicharro, 1997: 13-14), de reflexiones generales acerca del discurso poético esencialmente considerado, reflexiones que en conse-

¹⁹ «Quiso que otros la dieran [la antología] por él —dice el editor (1952: 7)—, pero entre los fracasos parciales que ha de reconocer, éste es uno de los que más lamenta: pues el sonar su voz en este concierto significa echar por la borda el querido anonimato en que siempre se refugió para mejor reír de sus pecados». El anonimato se deshizo pronto, como queda dicho en el texto, pues a pesar de tratarse de casi un desconocido en el mundo editorial y en el de la poesía, estaba casado con María Gracia Ifach, pseudónimo de Josefina Escolano, más conocida en el mundo literario por algunas publicaciones de creación y, muy especialmente, de crítica literaria, responsable además de la segunda y última edición de la antología que nos ocupa, hoy agotada.

cuencia se basan en unas posiciones estéticas determinadas y que, consecuentemente, vienen a formar parte más del pensamiento literario que de lo que hoy llamamos pensamiento literaturoológico o pensamiento de orientación científica²⁰. Hablar así supone considerar estas reflexiones estrechamente relacionadas con un tipo de quehacer poético, sirviendo las mismas para asegurar, puestas en manos del lector, la comprensión esencial de un tipo de discurso creador y determinar finalmente su concreta estimación literaria.

Este tipo de reflexión ensayística de base hermenéutica funciona normativamente, con sus enunciados recomendatorios, al establecer de manera expresa o tácita unas normas de escritura y lectura específicas, ofreciendo determinada concepción de lo que pueda ser el discurso poético, que resulta consustancial a determinada práctica poética particular, como ya he dejado dicho y como subrayan las afirmaciones al respecto efectuadas por Carlos Bousoño al comienzo mismo de sus palabras colocadas al frente de sus poemas en la misma *Antología consultada de la joven poesía española* que nos ocupa: «Lo que el poeta dice de las obras ajenas o de la poesía en general, no suele ser otra cosa que la definición de su propia poesía particularísima. No exijáis, pues, de él verdades generales, universal o intemporalmente valederas. Todo artista, en cuanto tal, no ve más allá de sus narices. Pero aunque reducido, el campo de su visión es un orbe completo y está regido por leyes perfectas e inexorables. Atento a esas leyes, creyente de ellas, no puede escuchar la música de otros universos, y sólo se para a oír las misteriosas cadencias fraternales» (Bousoño, 1952: 21). Quedan, pues, respondidas en parte las preguntas que abríamos anteriormente. Además, no resulta difícil comprender, de un lado, la conveniencia de este tipo de reflexiones por cuanto vienen a suministrar al lector ciertas claves interpretativas que le aseguren el éxito en su lectura, ya que la creación poética es resultado de operar, por decirlo con hoy algo desgastadas afirmaciones teóricas al calor del dinamismo semiótico, con un código muy restringido y aun particular sobre un código masivamente soportado, constituyendo una suerte de lenguaje secundario; de otro lado, no puede ignorarse que estas reflexiones no resultan gratuitas, sino que terminan funcionando en determinada dirección de movimiento estética e ideológica, imantadas socialmente hacia un norte, al tratar de

²⁰ Dado que no es ésta la mejor ocasión de extenderse en consideraciones al respecto, remito a mi trabajo «La Ciencia de la Literatura», en Hernández Guerrero, J. A. (Coordinador), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, 1996, pp. 121-137, donde se comprenderán las razones de esta especificación.

actuar sobre el receptor, quien será el que finalmente sancionará acerca del valor literario, de acuerdo, como dice Mignolo (1986: 19 y ss.), con las regulaciones del universo de sentido y los marcos conceptuales vigentes en la comunidad interpretativa, lo que explica la adecuación, en distinto grado, a unas exigencias mínimas por parte de los creadores y lo que explica también el hecho de que, cuando éstos contravienen las convenciones sociales, estéticas y literarias al uso, se vean obligados a redoblar sus esfuerzos teorizadores para modificar hasta donde sea necesario el marco convencional soportado por los receptores quienes decidirán finalmente sobre el valor literario. Esto explica que, como dice Castellet con tal vez excesiva contundencia crítica en su introducción a otra conocidísima e influyente antología, *Un cuarto de siglo de poesía española* (1966), las poéticas de la *Antología consultada* lo que venían era a cambiar el concepto mismo de poesía —en el caso de Ricardo Gullón (1952: 5), la manera de entender la misión del poeta— en relación con el sustentado por las poéticas presentes en la antología de Gerardo Diego: «Si comparamos las *poéticas* —dice— contenidas en dos antologías separadas exactamente por veinte años de distancia, podemos confirmar nuestra aseveración de que lo que estaba cambiando, en la poesía española, no era solamente la temática de los poemas o sus formas expresivas, sino el concepto mismo de poesía». Por tanto, estas reflexiones resultan ser tan necesarias como interesadas.

Las poéticas de la Antología consultada

Pues bien, dicho esto, conozcamos las poéticas rehumanizadoras que llenan de principio a fin, salvo la de Vicente Gaos naturalmente²¹,

²¹ Vicente Gaos (1919-1980) publicó en los años previos a la aparición, en 1952, de la antología que nos ocupa tres libros de poesía titulados *Arcángel de mi noche* (1944), *Sobre la tierra* (1945) y *Luz desde el sueño* (1947), libros que suministran la mayor parte de los poemas antologados, a los que hay que sumar algunos inéditos. Pues bien, con objeto de que el lector se haga una idea de la poética ausente de Gaos, paso a transcribir dos poemas de asunto metapoético, no seleccionados para la antología, que pertenecen a su libro *Sobre la tierra* y cuyos transparentes títulos son, respectivamente, «La poesía» y «La inspiración» (Gaos, 1945, 11-12 y 94-95). El primer poema, que tiene el valor añadido de abrir el poemario a modo de prólogo, dice así: *Así el lenguaje/ fue un instrumento dócil en las manos,/ dócil a fuerza de guardar silencio,/ oh servidumbre pura,/ oh paciencia veloz, maduro otoño/ que das tu pesadumbre en frutos, no/ la promesa incumplida,/ la isumisión temprana en primavera/ que Dios acepta, sonriendo./ Fruto en granazón ya, trabajo oscuro,/ fiel y mortal trabajo/ del árbol de mi vida, de ese árbol/ que en tu bondad no has abatido,/ aunque lo combatieron muchos vientos,/ muchos vientos*

las páginas de la *Antología consultada de la joven poesía española*, una significativa antología cuyo año de publicación, el año 1952, ha sido sancionado convencionalmente por la crítica como una fecha de referencia de la consolidación de la llamada poesía social, pues no en balde la mayor parte de los nueve poetas antologados se pronunció abiertamente de palabra y de obra en favor de esta corriente poética, como vamos a poder comprobar.

Carlos Bousoño ofrece bajo el título de «El poeta y sus gustos» una serie de reflexiones poéticas, mostrando clara conciencia inicial del espacio esencialista en que se ubica su reflexión metapoética. De ahí que remita la reflexión general de un poeta al marco de su propia poesía: «Lo que el poeta dice de las obras ajenas o de la poesía en general, no suele ser otra cosa que la definición de su propia poesía particularísima. No exijáis, pues, de él verdades generales, universal o intemporalmente valederas» (Bousoño, 1952: 21). Prueba, pues, de esa perspectiva esencialista es el carácter normativo con que actúa, lo que explica al mismo tiempo que el poeta admire sólo las obras de aquéllos cuya producción tiene un parentesco con la suya. A continuación, establece una doble tipología prospectiva de los poetas según la amplitud, lo que producirá una obra de variados registros, o estrechez, lo que la llenará de monotonía, de sus gustos poéticos. El resto de su abierta reflexión transcurre por la vía de la caracterización del acto crítico como actividad normativa autofundante —«El mejor crítico es siempre el poeta. Pero desconfiad de sus juicios cuando os hable de aquellos autores que no se le parecen» (Bousoño, 1952: 22)—, de la demostración de sus preferencias literarias —los de «su cuerda»: cancionero español, San Juan de la Cruz, Lope, ¡Quevedo!, Góngora, Shelley, Keats, Verlaine, Leopardi, Bécquer, Antonio Machado, Unamuno, Rilke, y de la poesía posterior, un buen plantel lírico— como vía de conocimiento de su propio quehacer poético. Tales planteamientos, pues, acerca de la crítica justifican que Carlos Bousoño considere que toda crítica debe

de noches sin estrellas,/ antes de serenarse/ en su copa la música, sí, antes/ de la visita de tu luz, Dios mío./ Por eso canto. El texto del segundo poema, «La inspiración», es el siguiente: Callar. No hundirme en el trance/ violador de mi mortal costumbre,/ queriendo albergar en un corazón preciso/ el insaciable Espíritu que fluye en todas las cosas,/ con el rápido ardor del pasmo,/ veloz como la paciencia eterna de la luz que atraviesa el espacio,/ sin detenerse en la noche,/ arrastrando su cabellera rebelde,/ rozada apenas por el frenesí de los astros./ Callar, callar sólo. Pero los fuegos/ interiores no se resignan/ a dar su mudo resplandor ahogado,/ a abrasarme en lo arcano/ de las entrañas trémulas/ cuando el estremecimiento, el alentar, el vértigo/ rondando, en torno, con la torpeza de un pájaro,/ pugnan por encontrar la evasión creadora,/ aunque un corazón no sea nunca infinito.

ser positiva al ser una crítica de gusto, dejando al juicio de los demás aquella obra que no nos guste.

En la segunda parte de su poética, Bousoño ofrece algunas indicaciones sobre la proyección temporal del poeta —éste no debe ser muy de su tiempo, si quiere asegurar una mayor pervivencia de su poesía— y establece que una es la vida de la poesía y otra la del poeta-hombre. Acaba Bousoño pronunciándose sobre la cuestión candente de su tiempo —la poesía realista—, ofreciendo una redefinición de la misma: «¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista —en la introducción a sus *Poesías Completas. Primavera de la muerte*, de 1960, no dirá otra cosa: “Si se me permitiesen confesiones íntimas, diría que mi más honda raíz existencial consiste en el ansia, más aún, el frenesí de hallar, palpar y degustar la realísima realidad” (Bousoño, 1960: 19)—: no hay poeta que no transmita un contenido *real* de su alma (percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos). Pero si queréis significar “poesía escrita en el lenguaje consuetudinario”, no estoy conforme. Y si deseáis decir “poesía que refleje las cosas tal como son”, no logro entender lo que esas palabras pretenden significar» (Bousoño, 1952: 25).

Estas reflexiones, que atienden en su primera parte a la cuestión fundamental disciplinaria —no en balde es uno de nuestros más importantes teóricos de la poesía vinculados a la universidad— y que acaban definiendo lo que para su autor es poesía, contravienen lo que otros poetas más a la moda o al modo de su momento piensan al respecto, tal como lo vamos a poder comprobar a continuación, dando pie a que Castellet afirme desde sus reduccionistas planteamientos críticos que Bousoño se muestra decididamente irrealista, siguiendo vigente en su caso la concepción de la tradición simbolista de la poesía en la que se rehuye la relación con la realidad objetiva. Pues bien, Gabriel Celaya, con el becqueriano título de «Poesía eres tú» que alude a la poesía como comunicación, extendida concepción poética que entrará por estos años en forzada polémica con la idea de la poesía como conocimiento (*cf.* Chicharro, 1997), expone en siete apretados puntos su ideario poético de gran influencia en los poetas coetáneos, ideario que paso a resumir. En primer lugar, afirma que, frente a la poesía intemporal mantenida por muchos, se impone una poesía del aquí y del ahora, una poesía de la vida y para la vida, no escapista. En el segundo punto expone su tipología de los poetas: los poetas perfectistas, que persiguen la belleza, y los temporalistas, que procuran la eficacia expresiva, lo que resulta más importante que la perfección estética. A continuación,

ofrece una concepción de la poesía como una práctica transformadora de la realidad, con una finalidad instrumental más que estética: «La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es» (Celaya, 1952: 44). Ofrecida esta concepción pragmática del discurso poético, se comprenderá la siguiente idea, punto cuarto, por la que el poema se considera resultado de la integración de todo lo humano —barro, ideas, calor animal, retórica, descripciones, argumento y política—, no siendo neutral como tampoco lo es el poeta-hombre. Celaya define, pues, la poesía como «un modo de hablar», esto es, como comunicación entre creador y receptor que vibran a una, con una función de mediación que deja en nada la materia verbal. Los puntos siguientes muestran, en coherencia con lo ya expuesto, una idea acerca del sentido colectivo y de la proyección social de la poesía, resaltando el papel mediúmnico del poeta, un punto de la red social, cuyo compromiso social no puede eludir, pues le cabe la misión social de dar voz a cuanto calla: «Esta es precisamente su misión. No expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé a luz» (Celaya, 1952: 45-46). Finalmente, se pronuncia sobre el destinatario de la poesía, la inmensa mayoría, así como sobre la creación de un público lector y la transmisión de una conciencia a que se debe la misma.

En nueve brevísimos puntos, condensa Victoriano Crémer sus «Notas para acompañar a unos poemas», texto del que no reniega, por lo que lo incorpora a su más larga reflexión poética última (Crémer, 1984: 13-14). El poeta leonés muestra con ironía el carácter marginal de la poesía y de los poetas: «La Poesía es un extraño culto, sostenido por gentes de muy dudosa eficacia vital» (Crémer, 1952: 63); denuncia el perfectismo poético individualista, reivindicando implícitamente el compromiso de la poesía con el «hombre a secas»; a continuación, en el punto cuatro, se refiere a su relación con la poesía, mostrándose a favor de la experiencia particular y directa y rechazando por irracional «la entrega total, ciega y fatalista» a la poesía. Se refiere después a la poética en tanto que teoría esencial prescriptiva, a la que no le otorga ningún crédito ni consecuentemente ninguna eficacia práctica: «Desconfío bastante de esas teorías por las cuales puede suponerse que se logran excelentes poemas como algunas especies de cultivo cereal» (Crémer, 1952: 64). El resto de sus notas reflexivas señala sus principios poéticos más elementales o primarios: que la poesía se hace con ideas claras y buen corazón (punto sexto), cosa que no ocurre en

el marco de la poesía contemporánea (punto séptimo); que el poeta debe estar atento a la realidad: «Para escribir Poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela»; y, finalmente, que la poesía es comunicación, por lo que el poeta debe descubrir al ser al que dirigir su mensaje.

Muy extensa y discursiva es la aportación reflexiva del más valorado poeta de la antología, José Hierro. Con el título de «Algo sobre poesía, poética y poetas» ofrece un panorama de sus ideas al respecto, distribuidas en diversos apartados y subapartados que a su vez titula «Poesía», «El poeta», «La inspiración», «Letra y música», «Oscuridad y misterio», «Ir a ciegas», «Clasificación de los poetas de hoy», «Mi poesía», «El tiempo que corre» y «Posición». En «Poesía», tras reconocer el fracaso a que conduce toda definición, considera que la poesía es una cualidad especial o un don, el «don de Dios» de Juan Alfonso de Baena, existiendo ésta aun sin los poetas, quienes son meros transmisores que corren el peligro de quedarse en los medios, las palabras, y olvidar el fin, la poesía. Por lo que al poeta respecta, éste posee dos facetas, la del iluminado y la del lógico, lo que le conduce a recibir unas palabras y a buscar las demás. Esta reflexión le lleva consecuentemente a tratar de la inspiración —la llamada misteriosa, una emocionada sensación sutilísima que necesita transmitir, cierto ritmo prepoético— y del proceso creador subsiguiente: «Primero se acerca el poeta a ella [la sensación] a través de una correspondencia rítmica: un monstruo de sílabas átonas y tónicas, casi pura melodía. Después, el ritmo cuaja en métrica: versos todavía sin palabras, pero ya con color, con tonalidad musical, mayor o menor» (Hierro, 1952: 100-101). Una vez captada la música del poema por el poeta iluminado, esto es, «lo que hace claro para la sensibilidad lo que resulta inexplicable a la razón», el poeta-hombre en su faceta de poeta lógico cantará sobre ella la letra humanísima de sus tristezas, aspiraciones, fantasías, recuerdos y alegrías, esto es, lo que tiene de común con los demás hombres, siendo la letra, pues, lo que queda en el poema después de ser traducido, por lo que la palabra, en cuanto letra, ha de ser justa, precisa, insustituible, fiel a la idea que expresa, esto es, «un simple recipiente que impide que la idea se derrame». José Hierro defiende en cualquier caso el poema completo y la claridad, considerando la oscuridad poética como un defecto de expresión. Por esta razón, lo real misterioso, de lo que la poesía es su modo de conocimiento, ha de ser abordado con claridad de expresión: «Cuando el sentido gramatical de la palabra se detiene ante el misterio, la música de ella lo alumbrá con extraña luz» (Hierro, 1952: 103). En todo este proceso de encadenamiento en palabras de música y letra, el poeta va

a ciegas, sin saber si apresó un poco de poesía en su poema, resultando siempre lo logrado menor que lo pretendido.

Tras esta serie de explicaciones básicas de lo que pueda ser la poesía, del proceso creador, de su sentido, etc., Hierro ofrece una clasificación de los poetas de su tiempo, distinguiendo entre los que nada tienen que decir (versificadores cuya letra no tiene vida ni autenticidad), los que no saben decir lo que pretenden decir (el «quiero y no puedo» de la poesía nutrido de buenas intenciones que prepara al menos el advenimiento de los poetas) y los que no resuenan con su tiempo (los que no vibran con su tiempo o intemporales).

El resto de sus palabras lo dedica a hablar de su poesía, de ésta en relación con su tiempo y de su posición. En cuanto a su poesía, José Hierro afirma que es honrado cuando escribe y que pertenece al grupo de los poetas que no saben decir. Por lo que al tiempo que corre y su relación con la poesía, deja escrito que la poesía es siempre la misma, si bien, como el río, moja orillas distintas y refleja diversos cielos a lo largo de su curso. Escribe respecto de su tiempo poético que le gustaría creer que es el momento más intenso, anubarrado y hermoso de la poesía, pero las aguas poéticas bajan turbias. Se confiesa aldeanamente enamorado de un tiempo, al que supedita la poesía en cuanto documento vivo y cálido. Su posición, finalmente, es la de un poeta comprometido, pues el signo de su tiempo es social. De ahí que el poeta necesite ser narrativo o épico y que el lector se comuniqué con el poeta buscando al ser que le canta.

Acaba con la siguiente definición provisional de la poesía: «un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está vivo. Y estar vivo es llevar dentro todo el peso de una época» (Hierro, 1952: 107), definición mantenida en lo esencial en sus discursos reflexivos posteriores, así como el resto de sus planteamientos sobre poesía social (*cf.* Hierro, 1962: 5-12, entre otros textos reflexivos).

Rafael Morales comienza afirmando en su «Poética» su radical ignorancia acerca de cómo llegó a escribir poesía y por qué elige determinadas formas de expresión: «La verdad es que lo ignoro todo ante el formidable, maravilloso fenómeno poético» (Morales, 1952: 125). Posteriormente, al preguntarse qué busca al escribir poesía, se refiere a su prehistoria poética, contando una anécdota de la infancia, y al deseo de expresar antes y ahora un sentimiento y comunicar una emoción sentida. En el apartado penúltimo de sus reflexiones expone su vinculación expresa con la corriente social, reconociendo al verdadero destinatario de su poesía: «Dice el gran Vicente Aleixandre que el poeta que

escribe para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. ¡Qué verdad tan exacta! Siempre he pensado así y he escrito, no para la minoría, sino para la mayoría. Esto no quiere decir que rebaje mi poesía a lo facilón y manido, para que a todos llegue. Eso es lo que hacen los que no saben otra cosa. Sin embargo, siempre cuido de ser comprendido, a lo menos por una mayoría relativa, que es con la única que deben contar los artistas. Jamás se ha hecho arte para la gente de gustos no refinados» (Morales, 1952: 126). Sus poemas, concluye, están inspirados por el dolor.

Eugenio de Nora que, bajo el título de «Respuestas muy incompletas», adopta la forma de carta, contesta a la solicitud del editor con cierta extensión, señalando que tiene, más que un modo de concebir la poesía, una experiencia de ella, lo que hace que la viva en concreto y no en abstracciones huera. En cualquier caso, ofrece sus consideraciones no acerca de una concepción de la poesía, sino de su modo poético, por lo que se refiere a sus primeros poemas, poemas que fueron *necesarios* y con los que buscó a los otros.

Ofrece en el siguiente párrafo unas tan fundamentales como influyentes consideraciones sobre lo que ya entonces se nombraba despectivamente como poesía social: «*Toda poesía* es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es “algo” tan inevitablemente social como el trabajo o la ley» (Nora, 1952: 151). De ahí su proyección para todos sin excepción, aunque eso no elimina la existencia de escritores «de onda corta», esto es, escritores con zonas en que no se oyen. Consiguientemente, toda poesía es «humana» y «social», pero con un grado distinto de plenitud, al apartarse más de lo esencial humano y de la vida aquella poesía que se preocupa más de la «belleza» de la «forma» y del «en sí». A partir de estas consideraciones, se comprende internamente que Nora establezca la existencia de una jerarquía de personalidades poéticas. En cuanto al modo de realizar la poesía, reconoce el «hecho indudable» de la inspiración, así como el del trabajo que ésta implica.

En cuanto a su obra poética, señala Eugenio de Nora que ésta es modesta y que escasamente puede tener en algunos momentos la pretensión de llegar al alma de la mayoría, lo que se justifica por el estado lánguido y apocado de la cultura de su tiempo, al que ha contribuido una larga nómina de poetas puros, de versificadores de cuarto cerrado proyectados a la inmensa minoría, nómina nutrida por poetas anacrónicos y socialmente nulos que no representan ni encarnan a nadie. Res-

pecto de la técnica, dice: «No tengo preferencia alguna, dogmática ni práctica, entre el verso libre o nuevo y el clásico tradicional: cada poema tiene su secreto, su estructura y su ley. Creo que la poesía no debe ser muy “brillante”; al menos yo busco la concisión: creo que la riqueza debe estar en el poeta, disponible para encontrar la palabra, la imagen, el recurso justo y necesario, único en cada verso; en ningún caso debe exhibirse para “deslumbrar” al lector. Insisto: no veo la poesía como un lujo, sino como un trabajo, como una obra necesaria» (Nora, 1952: 154).

El resto de reflexiones da cabida a problemas tan de su momento como el del poeta y su situación marginal, recomendando «tomar contacto y confundirse, identificarse con lo que está más lejos de nosotros, y con lo que está muy cerca, que a veces ignoramos aun más», procurando la alegría creadora. Trata también de la poesía como acción social, «escribir es obrar», cuyo dominio es el de la palabra, debiendo aprovechar los nuevos medios de comunicación para darse a grandes sectores de la sociedad y así «hundir raíces en los hombres todos para tomar y devolverles energía y esperanza» y sumergirse en la vida (Nora, 1952: 157).

Blas de Otero también lleva su contención y cuidados poéticos habituales al dominio reflexivo que ensaya bajo el título de «Y así quisiera la obra». Muestra sus ideas poéticas en ocho breves puntos. Comienza apelando a que se escriba para la inmensa mayoría y advierte que la causa de la desatención actual al respecto está más en la voz que en el oído. Continúa planteando la necesidad de elaborar una poesía positiva «de acuerdo con el mundo». El tercer apartado de su reflexión esencial, se ocupa de recomendar la tarea poética más apropiada para su tiempo: «demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla» (Otero, 1952: 179), lo que resultará difícil si no se dispone de una escala de valores y unas verdades que nutran un ideal positivo. Estas reflexiones previas le llevan a afirmar su creencia en la poesía social y en el realismo, entendiendo por realismo un modo de mostrar la realidad, un modo de conocimiento. Reivindica después la poesía como añadidura de la vida y no como sucedáneo de la misma. Y termina prescriptivamente, «hay que escribir a favor del viento, pero contra corriente», si bien antes ofrece la siguiente consideración técnica: «Corrijo, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por *contención*, por *eliminación*, por *búsqueda* y por *espera*» (Otero, 1952: 180).

«Poética y metafísica» es el ambicioso título puesto por José María Valverde a su también breve reflexión metapoética, reflexión que se

llena inicialmente de unas consideraciones en que reconoce la saludable preeminencia de la obra sobre toda teoría previa y en que subraya el hecho de la naturaleza artística de la poesía, algo que anda oscurecido en su momento debido al «clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas» (Valverde, 1952: 199), pero no de metafísica en el buen sentido, afirma, «en el sentido futuro de que habla Heidegger, fuera ya de una técnica y una disciplina cultural precisa, como el estrato último de concepciones y creencias constitutivas, tal vez expresado en diversos géneros literarios» (Valverde, 1952: 199).

Este preliminar le lleva a justificar la inconveniencia de que él elabore una poética. No obstante, se atreve a decir algo muy elemental y genérico. En concreto, que la poesía debe echar luz sobre las cosas, sin que las llegue a explicar ni a resolver; que debe dar voz a los anhelos perennes del hombre, sin que se atreva a aclarar las vías de su resolución; que pone delante el ser, sin que nos lo haga poseer. Concluye Valverde ofreciendo algunos datos biobibliográficos suyos y haciendo constar su catolicismo.

Una vez conocidas en sus aspectos internos más relevantes las reflexiones poéticas de los poetas antologados, estamos en condiciones de ocuparnos con mayor garantía de éxito de ciertas cuestiones que puedan aportar luz interpretativa del sentido de las mismas, de las tendencias que albergan, de lo que finalmente las une y diferencia, así como de ciertos principios básicos y operatorios.

De las tendencias de las poéticas de la Antología consultada y de sus aspectos comunes y diferenciadores

Desde un principio y hasta ahora, la mayor parte de la crítica ha venido estableciendo la existencia de dos tendencias básicas en el seno de las poéticas en cuestión, tal como anunciaba el propio editor anónimo de la antología en sus palabras liminares. La crítica inmediata a la aparición de la antología, crítica favorable (Gullón, 1952; Cano, 1953a, 1953b, entre otros), parcialmente polémica (López Gorgé, 1953) y desfavorable (Entrambasaguas, 1952; García Nieto, 1952; Pérez Valiente, 1952) al proyecto básico que representaba la publicación, que ha sido analizada con claro criterio interpretativo-valorativo por Juan Manuel Molina Damiani (1991, 43-49), lo que justifica que no me extienda en la misma, sentó las bases interpretativas (Cano, especialmente) seguidas muy de cerca o matizadas en numerosos estudios pos-

teriores sobre la poesía española del medio siglo. Sin embargo, en el caso de la crítica efectuada por Ricardo Gullón (1952), a pesar de ser reconocidas globalmente las tendencias, se dio un paso más allá al preferirse aislar los elementos coincidentes en todas las poéticas, lo que tuvo escasa repercusión en su momento, resultando sumamente interesante como vamos a ver, pues rompe con cierto maniqueísmo crítico, tan frecuente como operativo por cierto en determinados momentos de nuestra reciente historia literaria.

Pues bien, desde un principio, como digo, se habló de la existencia de una tendencia realista, en perfecto desacuerdo con la poesía esteticista tanto coetánea como anterior, que vendrían a representar Celaya, Otero, Hierro, Crémer y Nora, y de una tendencia de orientación intimista que, sin rechazar el lenguaje poético realista, lo proyectaba en distinta dirección, no social precisamente, representada en especial por Bousoño y Valverde, así como de algún modo por Gaos y Morales. A partir de aquí, con matizaciones interesantes en algún caso, la crítica hace derivar sus explicaciones acerca de tan famosa antología. Por ejemplo, Castellet, subrayando con coyuntural pragmatismo crítico el perfil de la tendencia realista, hará hincapié en la importancia que tiene tal actitud en el proceso de sustitución de la ensimismada corriente que representa la por él llamada poesía simbolista. De ahí su insistencia en señalar, tal como citaba en un apartado anterior, el cambio de concepto que representaba esta antología con respecto a la de Gerardo Diego. De ahí también que la crítica haya erigido convencionalmente la fecha de publicación de la *Antología consultada* en una fecha fundacional, al presentarse la tendencia social-realista como tendencia dominante en la España de un tiempo de silencio necesitada de su directa acción poética e ideológico-política. Entramos así en los años en que se da en efecto un realismo plural, si bien domina lo que Molina Damiani llama *realismo duro* —repárese en el texto reflexivo de Celaya, por ejemplo—, en que toca su cenit la idea de la poesía como comunicación con sus consecuencias prácticas en lo que se refiere al lenguaje poético directo, coloquial y, en el buen sentido de la palabra, prosaísta (*cf.* Chicharro, 1997, *passim*), orientado masivamente para cumplir así con una función social ideológico-estética y política (González, 1982: 24).

Lo dicho explica que, como afirman Fanny Rubio y José Luis Falcó (1981: 41-45), los poetas realistas de la antología pasen a ser etiquetados de poetas sociales no sólo en siguientes antologías como la de Leopoldo de Luis (1965), sino en numerosas críticas despectivas del momento, lo que nos permite comprender que esta denominación naciera en principio como un insulto, insulto con claro valor deíctico

al apuntar a la sobreañadida función social que tal práctica jugaría, pues toda poesía —Nora *dixit*— es social, del que habría de defenderse reflexión en mano el propio Gabriel Celaya, tal como he tenido ocasión de estudiar (Chicharro, 1989: *passim*; y 1997: *passim*). En fin, lo cierto es que tal distinción básica funciona durante algún tiempo con un sentido más que estrictamente cognoscitivo, esto es, funciona ideológico-estético-políticamente por razones que el lector debe suponer si conoce la historia contemporánea de España.

Las reflexiones poéticas forzadas por el editor de la *Antología consultada* supusieron, pues, a un tiempo la presentación-consolidación de una tendencia que se erige en dominante, el principio, y la aparición de matices internos entre los propios integrantes de la misma que anuncian su fin próximo (*cf.* Damiani, 1991: 49), fin acelerado tanto por evolución interna de los poetas sociales y de su discurso creador como por forzadas polémicas y calculadas reflexiones acerca de la poesía como comunicación y como conocimiento, tal y como el propio Carlos Barral ofrecería ya en 1953, algo de lo que me ocupé en el artículo «De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo» (Chicharro, 1997), sin que ello suponga ignorar la aparición de una poesía de la experiencia, de calidad, que aún de modo menos grueso lo social y lo personal. Ahora bien, como ésta es ya historia conocida por el lector y en cualquier caso resulta accesible en las numerosas publicaciones existentes sobre poesía española de posguerra, pasaré esta página para ocuparme muy especialmente de la especificación de ciertos principios en que, pese a la existencia de una ancha banda de matices, a la postre coinciden los social-realistas y los subjetivo-intimistas, pues ha sido tanta la insistencia crítica no sólo en el reconocimiento de las diferencias, sino muy especialmente en el uso de las mismas, que se hace necesario insistir en los elementos coincidentes o compartidos, lo que puede resultar esclarecedor desde un punto de vista de las ideas estético-literarias generales y de su presencia en el subsuelo de la inmediata tradición que nos sustenta una vez transcurrido casi medio siglo desde la aparición de la entonces, sí, joven *Antología consultada*.

Pues bien, lo primero que comparten las poéticas que nos ocupan es una idea humanista del arte de la palabra que se proyecta a la vida, independientemente ahora de si social o personal. Todas estas reflexiones parten de posiciones «superadoras» de la tradición que representa el discurso vanguardista de preguerra, operando con la idea de rehumanización presente ya en los inmediatos años anteriores a la guerra civil española. En este sentido, las poéticas que nos ocupan pueden calificarse de *rehumanizadoras*, pues no hacen sino llevar a un extremo

las ideas sobre la función y rehumanización de la poesía vividas en los años treinta²². De ahí que Ruiz Soriano (1997: 17) haya dejado escrito: «El proceso no solamente implicó la toma de conciencia histórica y social del poeta, sino también la revisión de muchas ideas artísticas y literarias, concretamente las de Ortega y Juan Ramón en torno al arte puro y la poesía *inteligente*». Se transitan ya los caminos machadianos en contra de la poesía pura y de la poesía de vanguardia y a favor de una poesía esencial en el tiempo para el hombre que cante y cuente lo personal y lo colectivo —ahí quedan las reflexiones de un José Hierro sobre la conveniencia de la épica o de un Gabriel Celaya sobre el carácter integrador y temporal de la poesía—, se oyen los ecos de la impurezas nerudianas y de los frutos surrealistas españoles proyectados en la vida psíquica y atentos a la transformación social —ahí queda el algo más que exabrupto celayano sobre el carácter instrumental y función social transformadora de la poesía con su doble raíz surrealista y marxista— y se tiene conciencia de ese movimiento neorromántico vitalista que tiene lugar en un momento histórico, cultural y literario sumamente complejo. Son esos años de pureza y revolución (*cf.* Cano Ballesta, 1972) los que de lejos alimentan las ideas rehumanizadoras de posguerra —los forzados exilios y las muertes, tan dolorosos, de poetas, críticos e intelectuales, no borraron, como hubieran querido los vencedores de la guerra, la memoria histórica y cultural de los que quedaron en el interior—, ideas diferentemente orientadas luego hacia la vida social e histórica o hacia la vida de un sujeto existencial.

Este aspecto rehumanizador común, por ir a lo concreto, late en las reflexiones de Bousoño sobre la poesía y la realidad interior del poeta;

²² Son años en que se teoriza acerca de un arte para la vida, persiguiéndose la superación del arte puro y del vanguardismo formalista, tal como hacen Carlos y Pedro Caba en un artículo sobre la rehumanización del arte, recogido por Ruiz Soriano (1997: 19-20) y previamente aparecido en *Eco. Revista de España*, año II, núm. 9, octubre de 1934, en el que puede leerse en el último párrafo: «Ni Arte puro ni arte social, porque todo arte es esencial social y puro o no es Arte. Lo que empieza a incorporarse a nuestro tiempo es un arte que si hemos llamado “rehumanizado” no es porque en todo arte no haya raíces y proyecciones humanas (no faltaba más), sino porque había que oponer ese concepto, siquiera por razones dialécticas, al de “deshumanización” aplicado por Ortega. El nuevo Arte ha de ser *natural*, pero no *naturista*; serio, pero sin énfasis ni teatralidad; recio y genesíaco, con noble paternidad; lírico de vibración y filosófico de tejido, pero sin tesis, ni realismos, ni vidas vulgares y fotográficas; arte que conviva con la vida sin confundirse ni copiarse ambos, pero nutriéndose mutuamente en corrientes interesmóticas. Que la vida fecunde al arte y el Arte irrigue y fertilice la vida». En fin, todo un programa de acción artística llevado a cabo luego, en plena posguerra, en el dominio de la poesía por los mejores poetas social-realistas: Hierro, Otero, Celaya.

en las de Celaya al teorizar en favor de una poesía no perfectista e instrumental de la vida y para la vida donde cabe todo lo humano; en las de Crémer al mostrarse en contra del perfectismo poético individualizador y a favor de un compromiso con el hombre a secas; en las de Hierro en cuanto teoriza sobre la humanísima letra que llenará la música del poema y en cuanto proyecta su poesía para la vida de su tiempo; en las de Morales al reconocerse en la tendencia social y proyectarse comunicativamente a los demás, aunque sin concesiones; en las de Nora por cuanto afirma que toda poesía es humana y social; en las de Otero al decir que la poesía, siempre destinada a la inmensa mayoría, es añadidura de la vida; y, finalmente, en las de Valverde, por cuanto afirma que en los poemas quedan las humanas huellas impresas del yo, etcétera. Así pues, desde el *humus* de un común rechazo del esteticismo a punto de deshumanizarse, si no deshumanizado, y desde una aceptación también común de un neohumanismo que confunde poesía y vida, los poetas de la antología reflexionan sobre la poesía y elaboran su discurso creador respectivo, esto es, dicen y hacen, con tanta dignidad común como variedad en las soluciones poéticas rehumanizadoras, sin que cayeran, al menos estos poetas, en una desestetización o en una despoetización, como diría Rafael Morales (1967: 8), cosa que es —así lo fue en realidad— más propia de acólitos. Por eso, he dejado escrito en varias ocasiones que la huida de la artificiosidad esteticista, la proyección a la inmensa mayoría y la búsqueda de determinada acción poética no han dado en estos casos soluciones, en el peor sentido de la palabra, prosaístas (uno es el prosaísmo como recurso retórico y otro, el prosaísmo como defecto, vicio o acto fallido poéticos). Para sustentar cuanto digo, baste tener presente que si bien no están todos los que son en la *Antología consultada*, si son poetas, y reconocidos poetas hoy, con sus diferencias, todos los que allí fueron recogidos. En este sentido, la antología no sólo sirvió de primer intento serio de clarificación de un entonces confuso panorama poético (*cf.* López Gorgé, 1978), sino que terminó funcionando canónicamente.

Pero volviendo al asunto de los elementos en los que resultan coincidentes, otros fundamentales aspectos en que vienen a coincidir las poéticas en cuestión, aparte del hecho de no cuestionar el discurso poético y de construir así sus conceptualizaciones sobre el tejido de una noción común incuestionable, fueron ya aislados por Gullón en su anteriormente citada crítica donde señala que no es conveniente reducir a dos subgrupos las tendencias manifiestas en la antología, «porque al hacerlo se prescinde de matices importantes, de posiciones, no diré intermedias, sino particulares, coincidentes en parte y disonantes en

algo con las expuestas por los demás» (Gullón, 1952: 5). En todo caso, el crítico establece como primer elemento coincidente la voluntad de sentirse solidarios con los demás hombres, esto es, con el público general y no con los hombres de letras, etc., solidaridad entendida, añadido, en un sentido de compromiso ideológico-estético-político o en un sentido humanista más general y vago, lo que se corresponde respectivamente con las dos tendencias mencionadas y condiciona el uso realista del lenguaje con propósito estético.

Un segundo elemento común es la persecución de la comunicabilidad, no advirtiendo Ricardo Gullón distancias entre los poetas antologados, pues todos buscan comunicar, afirma, situándose en un ámbito receptivo donde sea posible captar la corriente de lo humano. Ahora bien, quiero insistir en una cuestión no menor, esta comunicabilidad radical no elimina la idea de *lo que* la poesía comunica, lo que nos pone sobre la pista de la artificiosidad conceptual presente en la polémica sobre la poesía como comunicación y como conocimiento que habría de producirse muy poco tiempo después. Así, si recordamos las reflexiones expuestas, veremos cómo abierta o latentemente se alude al discurso poético como un modo de conocimiento de lo real entendido pluralmente, como es lógico. Pensemos en Bousoño, por ejemplo, y en su idea de la poesía como transmisión de un contenido real del alma del poeta; o en Celaya y en su idea de la poesía como latido de lo real, de lo unánime o colectivo; o en el caso de Hierro, que entiende la poesía como registro de la huella que deja en el poeta su tiempo; o en el de Valverde, que piensa que la poesía debe echar luz por encima de las cosas y dar voz al hombre, así como afirma que ésta nos pone delante el ser. La poesía es comunicación, en efecto, pero de un conocimiento de lo real por vía estética. Que apunte a la inmensa mayoría o interpele al hombre cualquiera persiguiendo determinado efecto, que rechace todo elitismo, fetichismo y perfectismo de la palabra al modo de la poesía vanguardista, no la convierte en un simple canal comunicativo, ni elimina su radical función de modo de conocimiento.

Ricardo Gullón señala finalmente el cambio de actitud de los poetas de la antología con respecto a los anteriores de la llamada generación del 36 más en la manera de entender la misión del poeta y en el ansia de hallar un lenguaje válido para la comunicación con la inmensa mayoría, lo que para nosotros es sumamente significativo al tratarse de reflexiones esenciales sobre el discurso poético, que en la misma práctica de su poesía, una poesía existencial con precedentes inmediatos.

En cualquier caso, haber reparado en esos elementos básicos compartidos no debe llevarnos a ignorar que lo que realmente funciona es

la ejecución particular de cada discurso reflexivo y de cada discurso creador paralelo. Por tanto, es el modo, orientación o grado de desarrollo que cada poeta atribuye a las ideas básicas de rehumanización, de comunicación, de lenguaje poético realista, de función mediática de la poesía, etc. lo que al final prevalece. En este sentido, pensemos en cuán diferentes resultan los planteamientos acerca del lenguaje poético realista en el caso de Bousoño (*cf.* Pulido, 1994, donde aborda con profundidad su teoría poética) y en el de Celaya.

Podríamos seguir tratando otras cuestiones a raíz de las poéticas de la antología. Esos apresurados universos reflexivos están llenos de sugerencias. Pero hemos de dejarlo aquí, una vez introducidos en los mismos, traídos a nuestra memoria, hecho el hincapié en ese conjunto de aspectos compartidos y subrayada gruesamente esa ideología de la rehumanización responsable que explica tanto decir y tanto hacer poéticos en la España de un tiempo de silencio.

MIGUEL FERNÁNDEZ, CRÍTICO DE GABRIEL CELAYA

Nadie pagará suficientemente el trabajo poético de quienes, como Miguel Fernández, se dieron a esa actividad literaria, contradictoria y crítica, asomados a los abismos del yo, un histórico yo fragmentado y consciente de sus fisuras que llena toda la modernidad. Difícilmente se puede saldar la deuda contraída por los lectores con quienes han hecho de la poesía, en paradójica soledad originaria —y no necesariamente porque se ubique al sur del sur— y en lamentables condiciones históricas —una larguísima posguerra o guerra silenciosa—, uno de los actos mayores de radical solidaridad histórica con quienes gastamos nuestra alienada vida entre la producción, y su reproducción, y el consumo. ¿Cómo pagar lo que no tiene precio? ¿Cómo no reconocer, aunque sólo sea eso, una actividad que hoy día se halla alejada de todos los centros posibles y escrita al margen de esta página social? Aquí radican algunas de las razones que me llevaron a aceptar, al mismo tiempo que a agradecer, la invitación a participar en este homenaje a Miguel Fernández.

Por otra parte, deseo sumar mi pequeño esfuerzo a la importante tarea crítica que ha llevado y lleva adelante, entre otros, Sultana Wah-nón para poner las cosas en su sitio, esto es, para poner la obra poética de nuestro autor en un espacio de conocimiento, reconocimiento y valoración adecuados, sin caer en posiciones extremas por un exceso de devoción o antipatía poéticas ni por culto a la amistad o enemistad,

tan desgraciadamente comunes²³. En cualquier caso, todo trabajo de explanación, interpretación y valoración subsiguiente que se haga será poco si tenemos en cuenta que bastante ingrata, arbitraria, reduccionista e injusta es en sus apreciaciones valorativas la historia de la literatura española como para que nosotros colaboremos con nuestro silencio en tales despropósitos. Basta nacer a caballo de generaciones o a contrapelo de movimiento literario suficientemente esclarecido o presentar dificultades comprensivas por desconocimiento y / o originalidad de ciertos códigos de simbolización, y en esto Miguel Fernández fue un reconocido maestro²⁴, o en un punto geográfico alejado de los centros ideológicos y físico-espaciales de poder como para quedar fuera del catálogo o merecer, todo lo más, dos líneas, incluidas las fechas de nacimiento y defunción. Por eso está bien alimentar la adecuada memoria histórica del poeta con estudios cada vez más completos y extender su nombre con este tipo de actos.

Por lo que a mi colaboración respecta, ésta va a centrarse en las críticas que el fundador de *Alcándara* efectuó de Gabriel Celaya, con el abierto propósito de contribuir a la clarificación de la actitud de Miguel Fernández con respecto a la poesía social y a sus poetas mayores, como así lo fue el influyente poeta vasco de poliédrica presencia en el panorama de la vida literaria de posguerra y de particular interés para nuestro poeta melillense, como es de todos sabido. La consideración crítica de este aspecto de la producción de Miguel Fernández queda justificada, insisto, si tenemos en cuenta la circunstancia de que el poeta no se prodigara en su labor crítico literaria, resultando especialmente significativo que dedicara tres de sus artículos críticos a sendos libros de

²³ «La historia de la poesía —dejó dicho Luis García Montero (1985: 15/III)— es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los *hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos. Desde este egoísmo racional, donde se juntan las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad, desear que no todo se convierta en una fábula de amor excesivo o desmesurado odio. La historia de los últimos años de vida española ha sido tan inquieta en los sueños como en la realidad. Posguerra y transición, la novela de unos cambios que no pueden desconocerse, bien porque molestan o bien porque parecen insuficientes. En este reino de las tensiones en el que más o menos hemos convivido, dentro de los límites humildes de su vanagloria, el devenir de la poesía puede considerarse un episodio cercano a lo épico, lleno de negaciones absolutas y reconocimientos a destiempo.*»

²⁴ No hay más que leer el libro de Sultana Wahnón (1983) para hacerse una extensa y cabal idea crítica a este respecto o el artículo de Enrique Molina Campos, «Hacia una interpretación global de la poesía de Miguel Fernández» (1980), entre otros.

Celaya, aparte de un espléndido poema-carta y de una entrevista, y si tenemos en cuenta las muy acertadas consideraciones expuestas por Wahnón en un artículo de meridiano título, «Celaya en la poética de Miguel Fernández» (1986), donde señala la provisional coincidencia en que uno y otro incurrieron en sus respectivas poéticas, pese a determinadas diferencias: «guiados por un objetivo común: enfrentarse a los dogmas recibidos de una estética oficial que, elaborada en los años inmediatos a la Guerra Civil, comenzaba ya a resultar inoperante» (Wahnón, 1986: 6).

Pues bien, la crítica que Miguel Fernández hace de *Las cartas boca arriba*, un libro bisagra en la extensa producción del vasco por cuanto «cierra» y «abre» a un tiempo dos momentos poéticos sobresalientes suyos, el de corte existencialista y el de orientación social-realista, es tan lúcida como esclarecedora, una de las mejores de las publicadas en su momento²⁵, por decirlo sin rodeos. El artículo apareció, junto a su poema «Carta a Gabriel Celaya», texto motivado directamente por el libro objeto de su atención —repárese en el título mismo del poema—, en el segundo y último número de la revista *Alcándara*, importante revista literaria a pesar de su corta vida editorial que el propio poeta melillense fundara²⁶.

La crítica comienza señalando muy certeramente los posibles efectos del libro —«escándalo de burgueses y precavidos antirrevolucionarios», dice el poeta y crítico— y conceptuando impecablemente al poeta vasco en su compleja elementalidad poética para lo que emplea una clarividente imagen, la de «animal que mata sólo por hambre», al tiempo que expone la que considero más ajustada caracterización global de la temática de Gabriel Celaya, cuya operatividad y virtualidad cognoscitiva se puede extender a la obra toda del poeta vasco: «Aquí —dice Miguel Fernández— están sus fuerzas de siempre: el amor, el sexo, el hombre, Dios, lo cotidiano existencial, lo absoluto, lo subconsciente y las mil formas insinuadas de ese otro mundo que poseen al poeta». Muestra, además, conocer la anterior poesía del donostiarra —se refiere a su

²⁵ Los críticos que se ocuparon de este libro fueron José Luis Cano, Germán Bleiberg, Fernando Quiñones, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, J. M. Aguirre y Melchor Fernández Almagro, entre otros. Precisamente, me ocupé de sus críticas en *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (Chicharro, 1985: 96-100).

²⁶ Fanny Rubio (1976: 394-397), experta en poesía y revistas poéticas españolas de posguerra, considera *Alcándara* la revista más importante de las publicadas en el norte de África por no caer en concesiones ni ambigüedades de las del tipo de otras revistas peninsulares, tal como el editorial del primer número, «Las aves, para el vuelo», dejaba ver.

voluminosa antología *Deriva*²⁷— y tener clara conciencia crítica de la nueva etapa poética que el libro en cuestión inaugura, si bien termina el poeta y crítico, en un exceso de entusiasmo lector, sobrevalorando la importancia de *Las cartas boca arriba* con respecto a futuros libros de Celaya.

Tipifica a continuación una serie de antinomias, muy propias de la poética y del pensamiento dialécticos celayanos, y resalta el importante papel que juegan los elementos inconscientes en su traducción exterior en actitudes poéticas que ponen al poeta al borde de la «náusea que a todos asola» (por supuesto, al mismo crítico también). Efectúa un breve recuento de los poemas-cartas, aludiendo a su particularidad respectiva dentro de lo que es el tono general elegiaco e imprecatorio. Concluye valorando el libro como el mejor del poeta y uno de los mejores de la posguerra —con ello, puede deducirse, que así valora también la corriente que anuncia— y considerando al poeta como el más interesante de su momento por el «modo» —téngase en cuenta la palabra— de decir poético, por su valentía y por su visión de lo inconsciente, prefiriendo en cualquier caso lo que él llama los poemas de «urgencia»²⁸ —en particular, los dedicados a Neruda, Otero y Bastera—, que son «poesía de nuestro momento social que, como fuerza escondida, sacude las más profundas raíces del hombre».

En el número 27 de *Al-Motamid*, conocida revista literaria de posguerra dirigida por Trina Mercader y editada en Larache y, en sus últimos números, en Tetuán, publicó Miguel Fernández una nueva crítica de un libro de Celaya. En concreto, de *Paz y concierto* (1953), sobresaliente concreción de la poética realista, en la que el ensimismado yo existencial celayano de la segunda mitad de los años cuarenta deja paso a un yo más social y cuyo protagonista es el nuevo hombre y la

²⁷ Aunque por lo que dice Miguel Fernández en su crítica de *Las cartas boca arriba* puedo deducir su valoración global de *Deriva*, así como por las citas y referencias que de la crítica que nuestro poeta dedicara a dicha antología de Celaya (Fernández, 1951) ofrece Sultana Wahnón (1986: 7), lo cierto es que me ha resultado imposible acceder a dicho artículo aparecido en la alicantina revista *Verbo*, cuyo número 21, que conozco sólo parcialmente, tiene como protagonista la figura de Gabriel Celaya, pues a la crítica de Miguel Fernández hay que añadirle la primera parte de un extenso artículo de Arturo Benet, «La trayectoria poética de Gabriel Celaya», así como una entrevista efectuada al poeta.

²⁸ No sé hasta qué punto pudo influir esta caracterización crítica en Celaya, pero la verdad es que en 1960 publicó un libro antológico, en el que además se recogían los poemas que prefiere Miguel Fernández junto a otros muchos social-realistas, con el título de *Poesía urgente*.

nueva sociedad anunciados. Pues bien, nuestro crítico y poeta melillense supo ver lo que hoy, por la fuerza del tiempo, es un tópico crítico²⁹, realizando una coherente interpretación global del libro estrechamente sujeta a su lógica interna. Conozcámosla en sus trazos más gruesos.

Miguel Fernández comienza exponiendo que la clave valorativa del libro es para Celaya el hombre, valor primero de un nuevo orden o concierto, presidido por el gozo, «la vuelta a la situación asombrosa y primaria de los seres». Caracteriza *Paz y concierto* como un libro de poesía más directa, anclada en las posiciones humanas cotidianas, juzgándolo por este motivo como una poesía «de buena fe» donde late un tremendo corazón, lo que lo convierte en un libro religioso «en el buen sentido de la palabra», subraya. A continuación, se refiere al concepto de poeta-hombre y nombra algunos de los poemas en tanto que demostración de la poetización de las cosas y predisposición humana ante la paz, constituyendo el poema «La noche» el epicentro del poemario, por encerrar un sentido de paz abismal, un sentido de lo que *es* (lo real), «y todo viene a cerrarse en este ejemplar libro de Celaya —termina diciendo Miguel Fernández—, en una afirmación de existencia, dentro del concierto, bajo un dorado paganismo».

No hay que ser un avisado especialista para percatarnos de que nuestro poeta metido a crítico posee una conciencia gnoseológica realista que le permite conocer así, esto es, de una manera un poco menos engañosa, la situación histórica de su propio medio, entendido éste tanto en un sentido general, el de su medio social, como en un sentido particular o específico, el de su medio y tradición literarios, lo que le va a permitir no sólo comprender y valorar la, por entonces, nueva lógica poética de los libros de Celaya, externa e internamente a un tiempo, esto es, social y literariamente, sino llegar incluso a hacerse partícipe de la «náusea» que por este tiempo asola a intelectuales y escritores y de acusar el golpe que le propina esta poesía hasta sacudirlo en su supuesta esencial humanidad para que termine comprometiéndose, de lo que terminará dando cuenta poética en su «Carta a Gabriel Celaya».

No es difícil darse cuenta tampoco de la apuesta que Miguel Fernández hace, en sus críticas al menos, en favor de una poética y poesía que, en su momento, supuso todo un hallazgo con vistas tanto a una denuncia, crítica y, como se decía, transformación de una sociedad, a

²⁹ De los críticos de este libro me ocupé también (Chicharro, 1985: 105-109). Fueron: José Fernández Nieto, Fernández Almagro, Ricardo Blasco, V.A. Catena, Leopoldo de Luis, Luis Horno Liria, Eduardo Moreiras y «V. R.», entre otros.

todas luces injusta y maniatada, cuanto a una rehumanización del lenguaje poético, etcétera. No otra conclusión se desprende, por referirnos en concreto a una de sus afirmaciones, de la oposición que establece entre la poesía pura y la poesía social por lo que concierne al «júbilo» o gozo que supone la vuelta a las cosas mínimas y primarias que Celaya propone en su poesía: «A propósito, qué diferencia la de esta posición ante el júbilo y la de los poetas puros, nuestros predecesores serenísimos. Allí, por empinados, llegaron al júbilo de las alturas, casi arcan-gélico, de luces de belén. Aquí, vitalmente, por vocación de experiencia, se llega al cielo invertido de la tierra que se pisa y moldea con piernas cansadas» (Fernández, 1954).

Estas críticas nos ponen sobre la pista de un hombre de aguda inteligencia y amplia cultura, un hombre tiernamente irónico en ocasiones, con clara conciencia del nivel inconsciente que constituye al ser humano, conciencia de su radical importancia y profunda significación, por lo que lo valora sobremanera en el caso de Celaya. A partir de la lectura atenta de estos textos críticos podemos sacar la global conclusión de que Miguel Fernández fue un poeta y crítico de su tiempo o, por decirlo de manera hartamente expresiva, fue un hombre contemporáneo de sí mismo que tomó la pluma para extender por todo el norte de África, el luminoso sur del sur, lo que por entonces creía una voz poética digna de ser escuchada, lo que explica sus propios actos críticos y sus valoraciones generosas, aunque luego como poeta le muestre sus reparos.

Por otra parte y si bien en ninguno de los dos artículos en cuestión nombra Miguel Fernández expresamente la corriente a que pertenecen, la de la poesía social, a pesar de vislumbrar con agudeza las posiciones poéticas generales en que se asientan los respectivos libros, sí lo hace en cambio para titular un artículo-entrevista, «Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la “poesía social”», de 1965, de gran interés tanto por las respuestas dadas a inteligentes preguntas en un momento que ya es de crisis de la poética social como por las informaciones acerca de la vida —excepción hecha de la errónea información relativa a que Celaya no tiene hijos—, de la obra y de la poética del entrevistado que el poeta melillense va suministrando al lector con sumo tacto crítico y tono no exento de frescura, informaciones que constituyen el sesenta por ciento del texto total. En este sentido, sobresale la caracterización global que hace de cómo es la poesía de Celaya. Las preguntas, muy expertas, se refieren a la capacidad transformadora de la poesía, a su utilidad social, al concepto de poesía, al papel de los jóvenes poetas que hoy llamamos de los cincuenta o del medio

siglo³⁰ —el entrevistador emplea el concepto de generación—, sobre los nuevos caminos poéticos que se están abriendo —conscientes el entrevistador y el entrevistado de la crisis de agotamiento de la poesía social—, sobre el prosaísmo, etcétera.

Ahora bien, conviene precisar que nuestro autor entrecomilla la denominación de poesía social frente a lo que viene siendo la práctica crítica usual, lo que nos pone sobre la pista de la existencia de un aviso acerca de la significación de tal rótulo. Así es, en efecto si tenemos en cuenta que para Miguel Fernández, como para Nora, el mismo Celaya y otros muchos, «Toda poesía es social. Lo que ocurre es que quizá, al utilizar estas dos palabras definidoras, nos referimos a una escuela poética que pudiera haberse llamado de otra forma» (Fernández *apud* Wahnón, 1983: 16).

No obstante, cabe una explicación más acerca de las razones que alejan de ser torpe tautología la denominación en cuestión, porque nada es gratuito en el uso de una lengua, al ser concreción y práctica ideológicas y no simple medio de comunicación. Pues bien, tal como expuse en otro lugar (Chicharro, 1986), atendiendo a la lógica de la poesía social, conviene no perder de vista que dicho fenómeno tiene un doble sentido que puede ser comprendido si atendemos a esa extraña denominación que comenzó a aplicarse peyorativamente a dicha práctica poética. Aplicar el adjetivo de *social* a una poesía es en efecto algo innecesario, porque toda poesía es social. Ahora bien, tal proceder tiene un sentido: el empleo de este adjetivo sirve tanto para denotar como para atacar una poesía que pretende actuar directamente sobre la sociedad. Esta poesía, frente a la inutilidad o gratuidad social de las prácticas artísticas, reclama para sí una función utilitaria —la poesía-herramienta o la poesía-instrumento—, sin dejar de ser para ello poesía. El prosaísmo, pues, como rasgo caracterizador de esta poética responde a una utilidad —darse a la inmensa mayoría, facilitar la comunicación, crear conciencia y modificar la realidad social. Resulta ser así un recurso retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica. Pero, por otro lado, si atendemos a qué pueda ser el prosaísmo desde la perspectiva que nos impone el sustantivo *poesía*, habremos de concluir que cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando así el extrañamiento necesario para estable-

³⁰ Puede verse el excelente número extraordinario de *Olvidos de Granada*, núm. 13, una suerte de actas del encuentro «Palabras para un tiempo de silencio (Encuentro sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta)», Granada, 1986, donde colaboré con un trabajo titulado «De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo», pp. 151-153.

cer y mantener la comunicación poética. El prosaísmo cumple así una función retórica igual a la de la metaforización y figuración «habituales» del discurso poético, lo que tal vez pueda explicarnos el originario entusiasmo lector de un Miguel Fernández, poeta muy culto y hombre también asolado por la náusea que hace suyas incluso imágenes de Celaya, como puede observarse en su «Carta a Gabriel Celaya», poema al que, para terminar, quiero referirme con brevedad lógica, puesto que ha sido estudiado con detenimiento (Wahnón, 1983: 13-25; 1986) y porque rebasa en principio mi esfera de atención particular.

El poema, editado por Azcoaga con variantes con respecto a su primera publicación y así recogido por Wahnón (verso 23: «callen» por «callan»; verso 45: «ese reino» por «ese mundo»; y verso 47: «sudor» por «el sudor»), puede interpretarse, como así se ha hecho, como una directa invitación poética al silencio (versos 1, 9, 21, 37) cursada por el poeta firmante de la «carta» al poeta turbador y abiertamente comprometido de *Las cartas boca arriba*, en particular, como efectivamente ha señalado Sultana Wahnón, al del poema «A Pablo Neruda» (cf. Chicharro, 1988). Ahora bien, conviene no perder de vista que tal invitación al silencio cursada a la poesía social, a la poesía como comunicación y útil social, se dice poéticamente, lo que supone hacer uso utilitario de la poesía, esto es, una reafirmación en la práctica de lo que se niega, donde sobresale un tono tan realista pleno de racionalidad que incluye cariñosa despedida como final de la difícil y engañosa facilidad comprensiva de los cincuenta y tres versos del poema. Este texto, sinuosamente reflexivo, metapoético ciertamente, constituye una pieza contradictoria, y por tal muy significativa, entre lo que por de pronto, al comienzo de los cincuenta, Miguel Fernández dice y hace poéticamente. Un texto, pues, no muy alejado de las posiciones sustentadas por nuestro esporádico crítico que acabamos de considerar.

FRANCISCO AYALA: ESCRITURA Y COMPROMISO

Consideraciones preliminares

Supone un gran honor para mí encontrarme hoy aquí con ocasión de dar cumplimiento al acto formal de ser recibido públicamente como miembro de esta institución. Por esta razón, antes de dar paso al tratamiento de la cuestión anunciada en el título, quiero manifestar mi público agradecimiento a quienes pusieron sus mejores esfuerzos para conseguir fundar esta Corporación de Derecho Público que, entre sus

finés, cuenta con el de la promoción del estudio y el cultivo de las buenas letras en nuestro horizonte granadino, acordándose además de mi nombre para que formara parte de la misma. Ahora bien, este honor que se me hace conlleva al mismo tiempo una no pequeña responsabilidad por cuanto las buenas letras granadinas ocupan, como de todos es conocido, la mayor altura estética y ética en el ámbito de la cultura literaria en nuestra lengua. Por esta razón, la nueva Academia que hoy me acoge viene a constituirse con el mejor de los legados patrimoniales que imaginarse pueda: unos bienes literarios tan de honda raíz nuestra como de proyección universal. Asumo, pues, desde este mismo instante, la responsabilidad de mantener la memoria y promover el estudio y el cultivo de nuestras letras, de nuestras virtuosas y buenas letras para que nunca se cumpla lo que Cervantes escribiera en su magna obra «porque letras sin virtud son perlas en el muladar».

Lejos de ofrecer ahora una serie de nombres que venga a corroborar mi afirmación anterior; lo que aquí y ahora resulta innecesario, me limitaré a señalar sólo el de uno de nuestros escritores con objeto de nombrar en él y con él ese extraordinario patrimonio literario ciertamente universal: Francisco Ayala. He elegido este nombre por varias razones cuya argumentada exposición alargaría en exceso mi intervención y que resumo en dos: En primer lugar, por ser el mayor y más prestigioso de nuestros escritores granadinos vivos, autor de una extensa y variada obra literaria cuyos edificios verbales de invención literaria o de reflexión sociológica o teórico y crítico literaria han gozado del favor y reconocimiento de la crítica y del público, obra merecedora además de las más altas distinciones y premios; en segundo lugar, para homenajear una vez más a mi distinguido amigo y, también debo decirlo, celebrar la feliz coincidencia de que la letra que me ha correspondido en suerte en nuestra Academia, la A, primera letra de nuestro alfabeto y símbolo de todo principio, de la que no quería olvidarme en la presente ocasión, corresponda a la primera de su apellido. Así pues, comenzaré por el principio de nuestras letras. En el principio era y es Ayala.

Desde que nuestro escritor granadino publicara sus primeros trabajos ensayísticos y obras de ficción en los años veinte del pasado siglo —recuérdese que nació en 1906— hasta sus ediciones, reediciones y artículos periodísticos de, en la práctica, ahora mismo, lo cierto es que contamos con una extensa y cualitativa obra que resulta imposible ni siquiera nombrar en un discurso como éste. Por esta razón, he debido abandonar algunos de los ambiciosos proyectos de vocación generalizadora que levanté en mi cabeza a la hora de pensar en la comprometida intervención de hoy, viéndome obligado a delimitar para su estu-

dio un aspecto de su obra ensayística cuyo tratamiento, a pesar de la lógica brevedad, puede resultar esclarecedor en varios sentidos. Pues bien, he elegido hablar selectivamente del tratamiento que nuestro escritor ha venido efectuando de la recurrente cuestión del compromiso de la escritura y, cómo no, de la escritura del compromiso por muy diversas razones. En primer lugar, por poder iluminar algunos perfiles de la idea que podemos tener acerca del compromiso literario, al constituir la misma no sólo un principio generador de cierta literatura de asunto y proyección sociales, sino también un instrumento crítico e interpretativo profusamente empleado en el análisis de la literatura desarrollada en el pasado siglo, siglo del que Ayala ha sido un testigo privilegiado y en el que se ha desplegado pluralmente su obra desde los años de las primeras vanguardias hasta los de la controvertida postmodernidad finisecular. En segundo lugar, por conocer las explicaciones y valoraciones que Francisco Ayala efectúa de la literatura producida en nuestro país, más en concreto de una literatura rehumanizada que conoce un fuerte desarrollo en los años treinta y que, tras los años de la inmediata posguerra, vuelve a cultivarse bajo la genérica etiqueta de literatura social o del realismo social, un periodo de aguda confrontación de posiciones ideológicas y estéticas que él conoció en su exilio y en los sucesivos viajes que emprendió a España desde 1960 hasta su reincorporación efectiva a nuestra vida literaria. En tercer lugar, por podernos servir para comprender más cabalmente el sentido y orientación de su propia responsabilidad o compromiso como escritor, dado el hecho difícilmente cuestionable de que se ha dedicado en cuerpo y alma a una ingente y lúcida tarea literaria que no es precisamente un simple pasatiempo, por lo que si alguna de sus obras llegara a parecernos así, no quepa la menor duda de que es un espejismo del lector provocado por la inteligencia creadora del maestro. No pocas veces repito que en nuestras lecturas de Ayala no seamos confiados y que afirmaciones tuyas del tipo de «vanas y ociosas disquisiciones» son justamente síntoma de lo contrario, un modo de hacer entrar al lector en un falso llano para dejarlo con un hilo de aire y profundamente meditativo al final de la cuesta de su lectura. ¿Qué le voy a enseñar yo en este sentido a este auditorio cómplice tantas veces ayaliano?

Aproximación a los textos en su lógica interna

Tras estos preliminares y justificaciones previos, queda claro que cualquier aproximación a este asunto ha de tener en cuenta muy de

cerca la situación histórica y literaria que explica originariamente las reflexiones y críticas ayalianas al respecto, pues nuestro escritor no sólo trata de comprender su propio tiempo histórico y su plural y complejo despliegue, sino también persigue intervenir con las mismas sobre dicho tiempo, lo que explica los diferentes modos discursivos que adopta y los distintos medios editoriales elegidos para los mismos. Pues bien, desde los primeros años de su vida literaria, Francisco Ayala se pronuncia con toda claridad y derecho sobre la omnipresente y debatida cuestión del compromiso del escritor y sobre la nueva literatura social que venía a negar con su rehumanizada presencia las posiciones vanguardistas que Ortega y Gasset caracterizara como deshumanizadas. No se olvide que los años prerrepúblicanos y muy especialmente los republicanos, tal como he dejado escrito a propósito del pensamiento literario de estirpe sociológica, años de convulsión mundial debido no sólo a las consecuencias de la Primera Gran Guerra, sino también al proceso revolucionario desatado en Rusia, resultaron de variada preocupación por lo literario y lo social, preocupación no exclusivamente marxista, en los que se produjo un trabajo intelectual de proyección política que apenas se dobló formalmente en el caso del pensamiento literario salvo para fecundar una poética rehumanizadora del compromiso político y de la literatura social o librar una encendida batalla en la revista de turno sobre la función del intelectual en la sociedad, sobre arte puro y arte impuro, sobre arte, individualidad y colectividad, etcétera. Fue, pues, un tiempo polémico y de abierta lucha ideológica y estética, en el que fueron más abundantes las obras de literatura social que las propiamente reflexivas. Fueron los años de los escritores sociales y de la quiebra de las vanguardias, en los que tanto la literatura se llena de eso que llamamos vida como se procura una literatura para la vida que debía exaltar lo humano y apuntar hacia un orden social justo, empleando para ello incluso la técnica vanguardista si bien sin elevarla a objetivo final, lo que daría nuevos resultados para los que un ensayista de este tiempo, José Díaz Fernández, reclamaba la etiqueta de literatura de avanzada, es decir, una literatura social de vanguardia (Díaz Fernández, 1930). Pues bien, en este panorama hemos de inscribir las reflexiones que sobre el compromiso de la escritura y la escritura del compromiso efectúa Ayala, reflexiones particularmente interesantes por provenir de un escritor de raíz vanguardista —entre 1925 y 1930, podemos situar su etapa vanguardista con sus tres primeras novelas, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), *Historia de un amanecer* (1926) y *El boxeador y un ángel* (1929a), y demás colaboraciones con la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Litera-*

ria—, uno de los más jóvenes miembros del círculo de Ortega, al que las preocupaciones sociales en todo caso nunca le fueron ajenas. En este sentido sobresalen las respuestas que ofreciera a una encuesta efectuada por *Almanaque literario* en 1935, recogida hace unos años por Esteban y Santonja (1988: 72), una encuesta en la que nuestro joven escritor, que ya había publicado también su famoso y pionero ensayo *Indagación del cinema* (1929b) y su estudio *El derecho social en la constitución de la República Española* (1932), había participado junto a Antonio Machado, Eugenio d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Luis Araquistáin y R. J. Sender, entre otros, lo que no era novedad en su caso pues años antes también había participado en otra que *La Gaceta Literaria* había ido publicando sobre «Política y literatura» entre el número 21 (1901/11/1927) y el 30 (15/03/1928) y en la que habían intervenido C. M. Arconada, Juan Chabás, Gerardo Diego, Fernández Almagro, José Díaz Fernández, entre otros influyentes escritores de ese importante momento.

La encuesta solicitaba respuestas a tres preguntas: la primera, si la literatura y el arte debían mantenerse al margen de las inquietudes sociales del momento; la segunda, si el escritor estaba obligado a tomar partido desde su obra; y, finalmente, qué opinión le merecían los escritores y artistas que estaban convirtiendo su obra en un instrumento, avanzado o reaccionario, de propaganda política y social. Ayala responde en primer lugar que el arte trata de realizar el valor de la belleza, si bien concurren en el mismo una serie de elementos y factores ineludiblemente sociales, por lo que, razona, el ya pasado programa de realizar un arte puro sólo se explica polémicamente y con la significación de hacer prevalecer la orientación estética, posición ésta política y social y cuya neutralidad favorece el *status quo*. En relación con la segunda pregunta, el escritor granadino contesta que los llamados escritores proletarios tienen un principio de razón al tachar de burgués al arte puro, si bien la subordinación de la intención estética al servicio de ideales ajenos a ella, del signo que sean, supone colocarse en la actitud del político y no en la del artista frente a la obra de arte, cuyo sentido último, independientemente de indispensables contenidos y diversas intenciones, no es otro que el de realizar la belleza. Por último, afirma en relación con la tercera cuestión que el propósito estético puede malograrse, por lo que un poema puro puede ser un producto deleznable frente a un panfleto u obra de propaganda que pueden llevar una carga enorme de acierto estético, si bien es cosa distinta.

Más adelante, expondré algunas consideraciones sobre lo que suponen estas primeras posiciones de Ayala sobre tan polémica y debatida

cuestión en una España prebélica y convulsa, una España en la que casi todo era pura urgencia y en la que la literatura del compromiso, con la alianza del último de los ismos —el surrealismo y su revaluación del magma vital en que consiste el inconsciente— gana terreno a las obras vanguardistas y al llamado arte puro, lo que explica no sólo la aparición de nuevos escritores, sino el cambio que se opera en escritores y poetas vanguardistas situados ahora entre la vanguardia y el compromiso, entre la pureza y la revolución, avivándose así el debate entre el formalismo y el contenidismo artísticos, con lo que ello conllevaba. Pero eso será una vez que conozcamos nuevas reflexiones de nuestro escritor granadino en relación con nuevas situaciones históricas y literarias, lo que me permitirá aislar aquellos principios y posiciones que, por su recurrencia, tal vez coadyuven a explicar toda una obra en marcha y un ideario estético. En todo caso no puede ignorarse que las nuevas situaciones a que me refiero tendrán lugar avanzada ya la posguerra, pues, como es de todos conocido, el levantamiento militar contra la República provoca una guerra civil cuyo resultado supuso el ahogo de toda esperanza, el final de la cultura republicana y de la izquierda y, con ella, al menos en el interior de la Península Ibérica y por determinado tiempo, no sólo de esa literatura social y política, sino también de la propiamente vanguardista, iniciándose así un tiempo de destrucción e interesados olvidos y paréntesis, de muerte y de exilio interior y exterior que afectó al mismo Francisco Ayala que se ve obligado a exiliarse en un principio a Argentina en donde escribirá diversos ensayos, dará cauce a su reflexión disciplinar sobre la sociología en su famoso tratado publicado en 1947 y, en el dominio de la invención literaria, escribirá *La cabeza del cordero* (1949a), empleando los materiales de sus dolorosas experiencias de la guerra para trascenderlos en el sentido en que el autor ha dejado escrito y la crítica ha sancionado.

La situación a que aludo no habría de prolongarse durante mucho tiempo ciertamente en España, pues, finalizando ya la década de los cuarenta, concedora de la literatura desarraigada y del discurso existencialista, se inauguran los años del social-realismo o de la poesía, novela y teatro sociales, en los que tanto tuvieron que ver los celayas, los sastres, los jóvenes juanguytisolos, los castellets lukacsianos, debatiendo sobre literatura, realidad y política, sobre literatura, comunicación y conocimiento, sobre literatura, ética y estética, sobre posibilismo e imposibilismo, sobre realismo y simbolismo —término con el que se nombraría una vez más la literatura deshumanizada o evasiva o irrealista o formal. Sobre esta tendencia constituida durante algunos años en dominante se pronunciará Ayala en uno de los primeros artí-

culos con los que trata de reincorporarse a su propio horizonte cultural e histórico desde su ya interrumpido exilio, pues, como el propio escritor cuenta en *Recuerdos y olvidos*, en 1960 vuelve a España para conocer directamente la situación del país. El artículo apareció publicado precisamente en la *Revista de Occidente*, en el número correspondiente al mes de enero de 1964. Para comenzar, su colaboración sufrió los efectos de la censura, pues fue segregada del conjunto de trabajos del que originalmente formaba parte y que se publicaron en el anterior número, esto es, en uno doble correspondiente a los meses de noviembre-diciembre de 1963, que salió bajo el título global de «Cuarenta años después (1923-1963)». Esta circunstancia la hace notar la propia revista en una nota en la primera página del artículo, si bien sin mencionar la causa ni aludir a la censura, cosa que sí hace, como es lógico, el propio autor en su recuperación del artículo para el volumen *El escritor en su siglo* (Ayala, 1990: 285-297), artículo que ya antes había incluido por cierto en el volumen titulado *España a la fecha* (Ayala, 1965: 77-96).

El trabajo contiene una primera parte introductoria en la que su autor se pregunta acerca de la función que corresponde cumplir a la literatura en la sociedad, señalando que este tipo de discusiones se orienta preceptivamente hacia una práctica, por lo que se propone abandonar ese espacio de discusión y mantener así una distancia que le permita ampliar la perspectiva histórica en su aproximación y lograr cierta objetividad, señalando que la literatura ha cumplido las funciones sociales más diversas. Pues bien, desde el inicio establece una clasificación de las obras artísticas según que la función dominante sea de utilidad inmediata o de recreación. En todo caso, las obras literarias, frente a las de otras artes, resultan más complicadas al hacerse con la materia prima de las palabras desprovistas de toda neutralidad y cargadas de significación. Por eso, el deseo de lograr una poesía pura resulta una quimera, pues en toda obra literaria se aloja siempre un elemento intelectual que, frente al lector, compite simultáneamente con la forma artística. De esta manera, ya plantea una concepción de la literatura como conocimiento, al afirmar que la literatura no sólo suscita emociones estéticas, sino que al mismo tiempo transmite una explícita interpretación de la realidad.

A continuación, desarrolla en una segunda parte lo que es el cuerpo central de su tratamiento de tal asunto, ocupándose de lo que podemos llamar literatura del compromiso. Pero, para sustentar sus ulteriores razonamientos, hace referencia a la época de la Primera Guerra Mundial y a la sensación de euforia que momentáneamente lo dominaba

todo, lo que ayuda a comprender la dirección del arte por el arte que tomaron tanto la literatura como la pintura y la música, etc., lo que suponía gratuidad estética y un avance a lo que Ortega y Gasset describió como deshumanización del arte, un término que nunca gustó al granadino por cuanto parece admitir tácitamente que los valores estéticos quedan fuera del ámbito humano cuando no es así, pues el arte que prima el valor estético es humano y sirve a un fin social. Y precisamente para subrayar su inteligente afirmación ofrece los nombres de algunos artistas y escritores de vanguardia que tenían una conciencia político-social bien despierta en íntima conexión con su actividad artística: Picasso, Antonio Espina, García Lorca, entre otros. Según Ayala, la deshumanizada literatura de preguerra daba expresión a una concepción del mundo según la cual compete al arte la función propia de recreación estética, dejando que lo político y social discurriera por otros cauces propios.

Pero, pasada esta época y sobrevenida la guerra, se desarrolla en Europa una nueva corriente literaria basada en el pensamiento existencialista, mientras que en la España autárquica lo que siguió fue un casi total vacío literario roto por el testimonio poderoso de la tremenda condición humana que vino a ser *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, y seguido por varios poetas que protestaron por medio de la poesía en contra de lo que no podía protestarse en prosa discursiva, llegando al momento de escritura del artículo, comienzos de los años sesenta, la novedad última, dice, de la literatura *social*, o sea, «una literatura aplicada a combatir situaciones o estructuras económico-políticas que se estiman injustas y a propugnar [...] tales o cuales soluciones». Ayala afirma que esta preceptiva literaria responde a la anómala realidad histórica de la España contemporánea por cuanto los escritores vienen a suplir por procedimientos indirectos la función de crítica político-social que no puede ejercerse por otros cauces, no dudando en todo caso de la buena fe de los mismos. Ahora bien, la aceptación de las tesis de la literatura comprometida propugnada por el realismo socialista, piensa, se presta a dañosas confusiones en nuestro país, pues las reivindicaciones de ciertos novelistas no hacen sino reiterar la actitud que ya antes de la guerra habían representado Sender y Díaz Fernández. Por otra parte, dado que la situación social ha cambiado enormemente en Europa en el momento de escritura del artículo, Ayala afirma que el compromiso de numerosos escritores no pasa de ser un lujo mediante el que asumen verbalmente posiciones hostiles frente al sistema, preguntándose por la relación que pueda haber entre ese elegante compromiso de muchos escritores europeos y los escritores españoles

empeñados en esas denuncias que resultan, dada la evolución del país, anacrónicas, afirmando:

«En suma: la teoría de la función social de la literatura, tal como se la entiende y propugna hoy entre nosotros, no parece tener demasiado que ver con la sociedad española, ni cumplir en ella función apreciable, como no sea la de permitirle a los nuevos escritores que, a la salida del túnel tenebroso en que nacieron o debieron alcanzar la adolescencia, procuren orientarse y ensayen a tientas sus posibilidades» (Ayala, 1964: 106).

Ayala se muestra en cualquier caso comprensivo con quienes sostienen esas posiciones, por las difíciles condiciones en que viven en España, señalando que es esa situación tan precaria la que indica cuál puede ser la actual función de la literatura, esto es, cuál puede ser su compromiso. Esta función radica en la búsqueda de la autenticidad del ser humano a través de una interpretación directa y sin compromiso de la concreta coyuntura histórica en que se encuentran. Por eso, se refiere a la función que cumplió la literatura en la época del marasmo al buscar mediante la vía existencialista al hombre esencial en su desamparo, por lo que las truculencias, asquerosidades y obscenidades fueron los recursos más usados para evocar la nada última contra la que se afirma el hombre. Asimismo, se refiere ahora, en tiempos de prosperidad, a una literatura que responde al propósito de mostrar el vacío bajo la faramalla de la trivialidad. Y acaba aconsejando a los escritores españoles que se aboquen directamente a la realidad inmediata, prescindiendo de ideologías y formas recibidas, lo que puede dar ocasión para que surja una obra de calidad.

Elementos para un análisis y crítica

El hecho de que centre mi atención en estos textos se debe no solamente al comprobado interés de los mismos, sino también a mi deseo de resultar operativo dentro de los límites establecidos para este tipo de intervenciones, pues no se olvide que el tratamiento de esta cuestión, directa o indirectamente, está presente en otros artículos y libros suyos cuyo estudio daría para un trabajo más extenso, que tal vez algún día emprenda. No en balde, Ayala viene a ser todo un ejemplo de intelectual que ha abordado la cuestión de la responsabilidad del escritor, amén de un experto sociólogo, capaz de construir, por decirlo con sus palabras, contenidos de conciencia y establecer vinculaciones sociales, así como de comprender y hacer comprender el mundo que le rodea.

Para comprobar cuanto digo y sin ánimo de resultar exhaustivo, puede consultarse las secciones «Literatura y política» y «Literatura y sociedad» de *El escritor en su siglo* (Ayala, 1990b: 197-429), así como la sección «Razón del mundo» de *Hoy ya es ayer* (Ayala, 1972: 239-409), donde se ocupa de la función que le incumbe al intelectual en la sociedad y responsabilidades que puedan caberle, o alguno de sus artículos incluidos en *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, tales como «Compromiso con el vacío» (Ayala, 1992a: 110-112), así como de su libro expresivamente titulado *Contra el poder y otros ensayos* (Ayala, 1992b), entre otras publicaciones. Tampoco cabe aquí el tratamiento de este asunto en relación con sus obras de ficción, salvo en lo que afirma en la cita que ahora transcribiré y en aquello de lo que podemos servirnos. Pues bien, una vez sabido lo que dejamos momentáneamente de lado y conocidos los argumentos y posiciones principales de nuestro escritor al respecto, se hace necesario esclarecer en lo posible su sentido y significación a fin de que nos sirvan, tal como decía, para explicarnos toda una obra y, en su medida e implicación, un ideario estético, sin olvidarnos por ello del interés instrumental crítico que poseen a la hora de conocer nuestra contemporánea historia literaria.

Lo primero que llama nuestra atención es que Ayala no segrega el arte de la sociedad ni lo pone en externa y superficial relación dicotómica. Antes al contrario, lo que formula es una bien sustentada y compleja concepción del arte como fenómeno social él mismo cuya función social específica tiene que ver con el hecho fundamental de dar cauce formal al desarrollo de valores estéticos, lo que explica que no sólo rechace como pura quimera la idea de un arte y una literatura puros y en consecuencia deshumanizados, defendiendo paralelamente la idea de que el valor estético sirve a un humano fin social, una suerte de superior utilidad pero utilidad al cabo, sino que también sepa comprender en el caso del arte literario particularmente cómo éste emplea los materiales lingüísticos que condicionan en origen la significación de las obras y permiten cifrar en las mismas toda una visión del mundo de proyección más que invidual. De esta manera, Ayala no cae en brazos de una kantiana defensa de las formas ni mucho menos se deja penetrar por la filosofía de perfil hegeliano que late en toda concepción contenidista. Nuestro escritor viene a comprender la obra artística como formal concreción histórica con autonomía relativa cuya específica función social es la de la realización de la belleza, sin caer en posiciones esteticistas ni meramente formalistas cuando habla de la misma, lo que explica que considere el programa de realizar un arte puro ensayado en su momento por las vanguardias como una

posición política y social de raíz burguesa, valorando como interesada su aparente neutralidad. Este razonamiento también resulta válido a la hora de comprender los argumentos que le llevan a rechazar todo arte que trata de cumplir una función distinta o sobreañadida, como es el caso de la función expresamente política que persigue la literatura social, a la que le es propia y otorga su sentido y especificidad sociales, independientemente de indispensables contenidos y diversas intenciones.

Tras estas consideraciones de principio, podemos concluir que su planteamiento acerca de la función social de la obra de arte resulta coherente y fundamentado, amén de rubricado por su obra literaria. De igual modo, resulta oportuno que no se pronuncie abiertamente por un modo discursivo o solución estética concreta, tratando de comprender la conveniencia de uno u otro modo de escritura en función de la búsqueda de la autenticidad, etc., tal como exponía anteriormente, lo que explica, por ejemplo, que valore críticamente como conveniente el modo existencialista de escritura, con sus necesarias truculencias, etc., y reclame de los posteriores escritores sociales el abandono de la preceptiva postiza y la paralela búsqueda de una nueva vía estética para mostrar el vacío de su tiempo, con lo que apunta al mismo tiempo, en contra de una simplista idea del autor como mero *träger* y ente colectivo, a una revaluación del artista —téngase presente la histórica cuestión del sujeto y del discurso literario— y el factor decisivo que introduce al resultar un elemento imprevisible e incontrolable. También, que reconozca la imposibilidad que existe de que las obras de arte se presenten como totalmente recreativas, debido a las complejidades significativas de los materiales con que se hacen las mismas, lo que genera un efecto perturbador en los lectores al suscitar no sólo emociones estéticas, sino al mismo tiempo una explícita interpretación de la realidad. No niega, pues, Ayala a la autilitaria obra de arte su dimensión cognoscitiva, dimensión que supone el desarrollo de su radical y tan hondo como inevitable compromiso, lo que explica que las obras literarias, desprovistas de toda urgencia y aplicación instrumental, puedan cumplir con su más alta función social: la de buscar la radical autenticidad del ser humano a través de una interpretación directa y sin compromiso de la concreta coyuntura en que se encuentran con vocación de perdurabilidad, obteniéndose así en los lectores las consecuencias que fueren, dado que, según razona el mismo Ayala en un posterior artículo, las creaciones literarias juegan un decisivo papel formativo en la realidad de la vida humana, un papel que no se limita a la introducción de personajes de ficción que encarnan un valor universal, sino que

indaga en la condición de la vida humana y busca respuestas acerca del sentido de la existencia (Ayala, 1999: 11).

Si, por referirnos ahora al caso concreto de la obra ayaliana, recordamos la serie de reflexiones que el propio escritor efectuó en su momento para quitar de *Muertes de perro* ciertos envoltorios interpretativos que venían a reducir la novela a ser plana crítica de la dictadura, cuando pretendía ser una grave reflexión artística sobre la condición humana, comprenderemos más cabalmente lo que entiende por compromiso de la literatura, por lo que podremos ponerlo en relación reflexiva más con las posiciones al respecto de algunos miembros de la Escuela de Frankfurt que con los consabidos teóricos que consagran la idea de la literatura como conocimiento al calor del realismo social más pedestre, persiguiendo unos efectos sociales inmediatos.

Si bien, continuando con la ampliación del círculo de nuestra explicación, el compromiso de Ayala se comprende con el hecho cierto de su importante obra literaria —las obras, recordemos lo que decía Miguel de Unamuno en su última novela, se bastan a sí mismas y no necesitan de más palabras—, disponemos de algunas otras reflexiones en las que el autor granadino ofrece su propia interpretación global del sentido y proyección de su trabajo creador. Así, en una conferencia titulada «Regreso a Granada», impartida en 1977 y luego publicada, a la que tuve el privilegio de asistir, afirma lo siguiente:

«Puedo así responder a la cuestión de lo que he hecho con la vida que me fue dada: dedicarla a elaborar unas cuantas ficciones poéticas. Con esto, sin embargo, no está dicho todo. Falta por aclarar el sentido que para mí ha tenido y tiene esa dedicación. Hubiera sido legítimo que me consagrara a escribir novelas y otras fabulaciones con el propósito de brindar al consumo de las gentes un entretenimiento más o menos divertido o —acaso, si tan buena era mi suerte— un objeto de deleite estético; pero la verdad es que jamás escribí con tan altruista intención [...], sino más bien con la de esforzarme por formular en imágenes mi visión del mundo y proponer al juicio de los demás esta cifra de su realidad, justificando así de alguna manera mi presencia en él. Esto explica, creo, el modo de mi relación con el arte literario, mi respeto quizá excesivo hacia las letras, la vinculación estrechísima entre la narración y el narrador, separados por una distancia cada vez más pequeña conforme éste avanzaba en edad...» (Ayala, 1990a: 81).

Hasta aquí esta breve explicación de lo que para Ayala significa el compromiso de *la* escritura y el compromiso de *su* escritura, finalizaré con alguna consideración sobre la serie de argumentaciones críticas que el escritor granadino efectúa acerca de la escritura del compromiso. Pues bien, la lectura de «Función social de la literatura» al día de hoy, una vez conocida la historia que siguió y leídas las importantes

novelas de Luis Martín Santos y Juan Benet —en cierto modo profetizadas por Ayala al final de su artículo— que al muy poco tiempo se sucedieron, subraya lo fundado de su análisis y su clarividencia. Si acudimos a la memoria de ese año de 1964, en el que la corriente de la literatura social se muestra todavía dominante, si bien comienzan a notarse signos de devaluación por su efectivo anacronismo, así como por la profusión de la mediocridad y el epigonismo, nos percataremos de la valentía crítica de Francisco Ayala, de su independencia de criterio y de su responsabilidad intelectual al exponer tales argumentos y razonamientos en un momento en que, de seguro, aquí en España, no todos los lectores lo comprenderían en su verdadera dimensión y calado. Por otra parte, su artículo no sólo muestra un buen conocimiento de la literatura de preguerra sino que, al valorar a unos escritores que exceden la hoy renombrada generación del 27, está contribuyendo a romper la trágica tachadura franquista de la cultura de preguerra y planteando implícitamente la necesidad de su revaluación crítica por representar una experimentación diversa. Si sus declaraciones de 1935 pueden inscribirse plenamente en el vivo y esperanzador debate de la cultura republicana, sus palabras de 1964 son signo de la incorporación de este exiliado republicano a su inmediata realidad histórica de origen borrando con ellas dolorosos paréntesis e interviniendo responsablemente sobre la misma. El maestro granadino de las buenas letras se aprestaba así, con benevolencia crítica a la hora de juzgar a los escritores sociales de la posguerra, no sólo a señalar nuevos caminos para la literatura, sociales en un sentido antes radical que superficial, sino a restaurar unas condiciones históricas que la barbarie había quebrado, lo que explica que su trabajo no escapara a la acción de la censura franquista.

Para terminar, reitero mis agradecimientos y la oportunidad que se me ha brindado de poder ingresar en esta docta casa hablando de un insobornable escritor granadino cuyo compromiso con la verdad de la literatura —la ficción no es una mentira— ha llenado su vida como está llenando la mía. La A de esta Academia es para mí, a la vista queda, la A de Ayala. Mías son también sus propias palabras que confirman de una vez por todas el compromiso de toda escritura:

«Al fin y al cabo, la obra literaria de arte o de pensamiento es un producto histórico, que nace de una determinada realidad social y que aspira a obrar sobre ella» (Ayala, 1990b: 307).

5

DE LA TEORÍA DE LA CRÍTICA ESTILÍSTICA

DÁMASO ALONSO: EL POETA Y EL CRÍTICO

Aunque no deban olvidarse ciertos datos biográficos externos de Dámaso Alonso —pueden consultarse, aparte de las notas autobiográficas del poeta (Alonso, 1969; 1984; 1985), las biografías preparadas por Zorita (1976) y Mateo (1990)—, tales como su nacimiento en Madrid, en 1898, año de amplia memoria histórica, su vinculación familiar a Galicia, sus años escolares en colegios religiosos, el inicio de sus estudios de ingeniería, su enfermedad ocular y consecuente cambio de carrera universitaria, estudios de letras, su posterior paso por el Centro de Estudios Históricos y primeros e importantes viajes profesionales a Alemania e Inglaterra, etc., lo que en cualquier caso no puede ignorarse es la temprana afición por la poesía que siente Dámaso Alonso: «Yo buscaba poesía, me gustaba leer poesía, cuando era niño [...] Desde 1914, al salir del colegio, leí más ampliamente y también empecé a escribir poesía» (Alonso, 1985: 11); tampoco, su devoción lectora por Rubén Darío y personal descubrimiento, en 1918, de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez; ni, qué duda cabe, su amistad con los del 27 e interés crítico por la poesía y en particular por la de Góngora.

En realidad, lo que no puede perderse de vista es el íntimo proceso de base ideológico-estética y teórica por el que el joven y enamorado lector de poesía terminará por hacerse él mismo tanto poeta como crítico, facetas que, a simple vista aislables, especificadas bibliográficamente, etc., andan imbricadas fermentándose mutuamente. Ahora bien, aunque no podamos en esta ocasión rastrear en concreto dicho proceso, no queremos dejar de resaltarlo, tal como algunos críticos lo han hecho con buen criterio.

En este sentido, por citar sólo a unos cuantos, tanto Alvarado de Ricord (1968) como Devoto (1973), Debicki (1974), Silver (1979) o García de la Concha (1987) han formulado algunas consideraciones al respecto en función de sus propios intereses críticos, como es lógico. Así, Alvarado de Ricord llega a afirmar que los terrenos del poeta, del crítico y del filólogo, en los que se desenvuelve magistralmente Dámaso Alonso, en ocasiones no se delimitan del todo: «O sea que el lírico suele

invadir al crítico, y el filólogo asoma en el poeta (en su esfuerzo definitorio, en su abundancia expresiva, etc.) [...] De la conjunción del investigador científico y del creador artístico nace la grandeza de su obra» (Alvarado de Ricord, 1968: 19).

Por otra parte, y no olvidemos que en sus reflexiones teóricas sobre los grados de conocimiento de la obra literaria, expuestas en su *Poesía española*, Dámaso Alonso no sólo plantea radicales límites al conocimiento estilístico, el de base científica, sino que también resalta la necesaria condición cocreadora del crítico, Daniel Devoto plantea la unidad en origen de ambas facetas: «Aquí prueba Dámaso Alonso lo que todos sabemos: que es uno de los buenos raros filólogos con que contamos porque es al mismo tiempo uno de los raros buenos poetas que poseemos [...] Dámaso Alonso sabe hablar de los poetas *porque* es poeta, y porque es poeta sabe hacer filología hasta de sí mismo» (Devoto, 1973: 249).

Pero el crítico y el filólogo no sólo está presente en el poeta, lo que no es poco, para llevar a buen puerto una escritura poética al nutrirla estéticamente de, como dice García de la Concha (1987: 501-502), mucha materia que se diría inerte, sino que se encuentran estrechamente unidas al resolver de una misma manera una constante dualidad en su obra, tal como lo plantea Debicki en su completo estudio: «Por un lado está constantemente ahondando lo más posible dentro de los sentidos de los fenómenos en general y de la literatura en particular, utilizando su tremenda agudeza y conocimientos crítico filológicos para obtener comprensiones lo más plenas posibles. Pero al mismo tiempo alcanza a sentir las limitaciones e imperfecciones de la inteligencia humana y de la humanidad, a tener una conciencia afectiva de la condición y de las tragedias del hombre y a plasmar vívidamente esta condición y estas tragedias. El gran triunfo de Dámaso Alonso es que se las arregla para fundir y combinar estas dos actitudes y estas dos demandas» (Debicki, 1974: 26-27).

Si tomamos en cuenta este razonamiento, rechazaremos, como lo hace Silver (1979: 10-11), la división de Dámaso Alonso en científico empedernido y poeta intuitivo, ya que «vayamos de la mano del “intuitivo” o del “científico”, el resultado es el mismo: tarde o temprano, toparemos con el límite de lo inefable». Pero no sólo toparemos con tal límite sino que nos encontraremos de lleno con un único instrumento comprensivo: la intuición (ténganse en cuenta el poema curiosamente titulado «1ª Palinodia: la inteligencia», de *Hombre y Dios*, y no se olvide la serie de razones que explican el proteico título de su *Oscura noticia*).

Hablar, pues, de «otro» Dámaso Alonso cuando hablamos del poeta, siendo como es un agrietado sujeto literario total, puede tener más

inconvenientes que ventajas críticas, a no ser que se haga, como en el caso de Ricardo Gullón en su artículo «El otro Dámaso Alonso», para mostrar una doble y controvertida imagen de una sola y desgarrada realidad humana: «De todos sus compañeros de “generación” ninguno aparece ante el público con aspecto más serio, con rostro más oficial. Es un espejismo: ninguno tan torturado por las presiones sociales, tan anhelante de gritar, escapar, decirse y ser en libertad» (Gullón, 1973: 168).

Pero, fuera de espejismos e imágenes, lo que ciertamente no nos interesa perder de vista es, aparte de la identidad ideológica en origen, el resultado final de esa doble faceta: el torturado poeta proyectado hacia dentro en su propia intimidad, el «hombre como pozo» del que habla Dust (1973) al analizar el poema «Noche», para el que *Grito no es vibración de ondas al viento: / grito es conciencia de hombre sublevada*, termina ofreciendo a la postre la onda al viento de su poesía e interviniendo en el mismo espacio público en el que desarrolla su actividad profesional, académica, etcétera. Ahí también se unen contradictoriamente el poeta y el filólogo. No hay seudónimos como el que empleó en su temprana traducción de *Retrato del artista adolescente*, de Joyce. Firma sus libros poéticos con su propio nombre y apellido, nombre que además alcanzará una nueva y específica función interna en su poesía, tal como analizó Bousoño (1958: 292-293), aparte de haber ganado la dignidad de personaje poético en poemas de Alberti, José A. Muñoz Rojas, José Luis Cano, Gabriel Celaya, José Ángel Valente y, además de otros, Gerardo Diego: *Dámaso, Dámaso Antónimo*.

En cualquier caso, no debemos olvidar que, a pesar de esta unidad en origen, etc., la faceta que Dámaso Alonso ha valorado y apreciado más de sí mismo ha sido la de poeta, dada la específica función que en su caso ha tenido la poesía, mientras que su voluminosa y desusada actividad filológica «sólo» le ha servido para encubrirle su aflicción vital y distraerlo: «Al terminar ahora —dice nuestro poeta y crítico— me doy cuenta de que el título de este texto, “Vida y obra”, es inexacto: he hablado de mi poesía y de los sitios donde di lecciones, pero no de los trabajos que, llevándome por muchas sendas espirituales, me servían para encubrirme mi vital aflicción: los temas de lingüística y de historia y crítica de la literatura, que me valían para distraerme haciéndome trabajar mucho» (Alonso, 1985: 56). No se olvide que ya en su poema-epílogo de *Hijos de la ira*, «Dedicatoria final (Las alas)», para nada recuerda su labor crítica: *Y aquí —diré—, Señor, te traigo mis canciones. / Es lo que he hecho, lo único que he hecho.*

A cualquier persona que sienta el más mínimo interés historiográfico por el pensamiento literario español contemporáneo, interés que en mi caso no es meramente erudito sino teórico e histórico a un tiempo, le llamará la atención no sólo la explicación e interpretación de la suerte que en su día pudo correr la teoría y crítica literarias de ese tan insoslayable como, al parecer, derrotado Quijote que es Dámaso Alonso, sino también la explicación e interpretación de la que haya podido tener en tiempos como los que vivimos. Y he dicho insoslayable porque no se puede pasar por alto en efecto el trabajo de quien es reconocido comúnmente, y ahora volveremos sobre ello, como uno de los pilares de la teoría y crítica literarias españolas actuales, punto de referencia inequívoco para tirios y troyanos de esta teoría y crítica.

Pero ¿de qué momentos hablo? ¿qué noción poseemos de este tiempo? ni que decir tiene que me refiero a este tiempo nuestro de obligada revisión de posiciones, tiempo especialmente crítico tras el enorme y variado esfuerzo teórico desplegado en lo que va de tan convulsivo siglo XX, que supone a la vez, según se mire, tanto desarrollo como descrédito de la razón dieciochesca, al perseguirse una ciencia de la literatura de orientación totalizadora que relativiza las propuestas teóricas sólo contenidistas o sólo formalistas y al alcanzar nueva vida ciertas perspectivas interpretativas e irracionalistas que relativizan todo tipo de conocimiento y que, por cierto, llenan de actualidad, si bien no coinciden de manera plena por razones elementalmente históricas, las limitaciones radicales que Dámaso Alonso estableciera para la ciencia literaria; tiempo este, pues, de desarrollo de lo que se ha dado en llamar pensamiento «débil», actividad reflexiva que, sin admitir una fundamentación única, se contenta con pequeños movimientos y, según Vattimo y Rovatti (1988: 17), ínfimas aceleraciones del propio paso entablando polémica con lo ya conocido; tiempo además de inflexión del pensamiento humanístico y de la especulación sobre los fenómenos literarios (García Berrio, 1989: 9); tiempo este, finalmente, de *cohabitation* cuando no de relación promiscua de saberes acerca del fenómeno literario, lo que también actualiza de algún modo las reflexiones de ese, por este orden, desusado lector, crítico y teórico de la literatura que es Dámaso Alonso, quien estableció, al amparo de la intuición totalizadora, el tuteo o, por decirlo con sus palabras, el «hibridismo necesario» entre los diversos tipos de conocimiento de la literatura, entre lectores, críticos y teóricos, entre métodos estilísticos e

intuitivos, valorando el conocimiento científico de la literatura en un sentido no científicista. Frente a este panorama tan radicalmente contradictorio y tan propicio para revisiones teórico críticas e historiográficas, resulta de interés considerar ciertas posiciones y ciertos resultados en este sentido.

A Dámaso Alonso le cupo ser, sin olvidarnos por ello del otro Alonso, el filólogo y teórico de la literatura que abriera un nuevo horizonte de posibilidades a los estudios literarios españoles sustentados por entonces en el pilar del positivismo y evolucionados posteriormente a lo que se ha llamado idealismo filológico (cf. Abad, 1987: 17, entre otros). Claro está que no partía de cero, aunque existiera cuantitativa y cualitativamente cierta escasez teórica al respecto en nuestro país. En este sentido, los estudios de Pidal —Abad lo considera como, a su modo, estilista de la lengua—, de Américo Castro, etc. constituyeron un inequívoco punto de referencia comúnmente reconocido.

El nuevo horizonte de posibilidades, horizonte contradictorio, como después veremos, se abre concretamente cuando el autor de *Poesía española* rechaza de manera abierta, primero de obra, con sus investigaciones sobre la lengua poética de Góngora, y luego de tan irónica como contundente palabra, el método de la historia literaria y lo que ese método supone de desconsideración del carácter artístico de los textos o consideración puramente externa de los mismos. A partir de aquí se va nutriendo el no muy copioso caudal de ese afluente español que desemboca en el río del inmanentismo europeo, aunque tal perspectiva interna de estudio de la literatura fuera en el caso referido sólo un medio o etapa para llegar al verdadero destino de este indagador viaje literario, viaje que habría de necesitar el salto cualitativo de la intuición y cuyo destino, digo, paradójicamente no es ni literario ni lingüístico: el psiquismo o mundo interior del sujeto escritor responsable de todo aquel laberinto *expresivo*, laberinto estético, de rasgos lingüísticamente auténticos, personales y consecuentemente diferenciales o desviados con respecto al común uso social de la lengua.

El espacio, pues, en que se sitúa la teoría literaria de Dámaso Alonso, sustentada en el conocido idealismo lingüístico croceano-vossleriano, es un espacio contradictorio en relación con el que viene a ocupar la llamada poética lingüística, claramente asentada en el estructuralismo. En este sentido basta observar los razonamientos que en uno y otro caso llevan a rechazar o a aceptar de buen grado la estética en tanto disciplina filosófica sustentadora del edificio teórico literario (cf. Chicharro, 1990, entre otros). Asimismo basta recordar las diferencias teóricas que el propio Dámaso Alonso establece con respecto a Saus-

sure, Bally, etc., lo que ha sido señalado y estudiado convenientemente, si bien existen interpretaciones al respecto que, como la de Manuel Alvar (1977: 44 y 45), no dudan en reconocer a toro pasado que ha practicado unos principios teóricos que han venido a ser estructurales. Sin embargo, una vez expuesta esta síntesis interpretativa, tal vez lo que resulte ahora de mayor interés sea esbozar, con la brevedad lógica, algunas de las significativas líneas actuales de explicación, interpretación y revisión de lo que supuso la teoría y crítica literaria de Dámaso Alonso en relación con el positivismo, así como del espacio que ocupa con respecto a la poética lingüística y de lo que puede suponer hoy en día, ya que tales explicaciones adquieren de salida un doble interés, porque no sólo hablan de Dámaso Alonso, sino muy especialmente de sí mismas, esto es, de sus propias posiciones teóricas, metateóricas e ideológicas al respecto.

Decía antes que Dámaso Alonso era reconocido comúnmente como un pilar fundamental del moderno pensamiento literario español. Pues bien, en relación con esta afirmación de principio conviene precisar lo siguiente: el hecho de que ejerza tal liderazgo prácticamente en solitario ha sido objeto de diferentes explicaciones que, en un caso, hacen hincapié en razones de tipo personal y, en otro, acentúan su interés por motivos de raíz histórica. Así, pues, excepción hecha de la insistencia en aspectos personales que expusiera en su día Carlos Bousoño (1951: 113), discípulo predilecto suyo, a la hora de justificar las condiciones que necesitaban reunir los cultivadores de la estilística, condiciones excepcionalmente cumplidas por su maestro Dámaso Alonso —sensibilidad de poeta, dotes analíticas y sintéticas nada comunes, dedicación científica y erudición suficiente—, lo cierto es que se ha hecho descansar en él, en su gran sensibilidad y cultura literaria, el momentáneo triunfo en nuestro medio de la ametódica e instintiva estilística frente a los triviales resultados de sus epígonos (García Berrio-Hernández, 1988: 76 y ss.). De igual modo, Lázaro Carreter hace recaer en las cualidades de Dámaso Alonso el éxito del inmanentismo frente a la historia literaria, cosa que no ocurre con sus imitadores (Lázaro, 1976: 18), aunque dicho éxito tenga otra interpretación al considerarlo un paso involucionista, tal como ahora veremos. Por su parte, Vázquez Medel explica la escasa construcción teórica directa que se ha hecho sobre los cimientos de la estilística española por razones de índole social, el momento político y el de pensamiento en España se vertebraba en torno a preocupaciones de esta naturaleza, y porque no se prodigaba en nuestras universidades el componente personal, científico y estético que los Alonso exigían a los críticos (Vázquez Medel, 1987: 67). Asi-

mismo, Portolés (1986: 180) resalta la responsabilidad personal de Dámaso Alonso al considerar que sus mejores logros son fruto más de la intuición de un infatigable lector con sensibilidad de poeta que del desarrollo metódico de una teoría científica.

Vaya por delante que no dudo lo más mínimo de las extraordinarias condiciones personales de nuestro crítico. Ahora bien, lo que me resisto a aceptar es una explicación de su quehacer teórico y crítico, de su trascendencia, etc., sustentada sólo sobre dichas condiciones. En este sentido, las explicaciones ofrecidas por Sultana Wahnón (1988: 457) me resultan más convincentes al indagar en las razones históricas de la representatividad y soledad de nuestro teórico: en primer lugar, no ignora, siguiendo a Lázaro, la decisiva influencia que tiene el resultado final de la guerra civil en relación con el abandono por parte de la estilística española de la senda del formalismo científico, lo que de alguna manera se intuía con los primeros trabajos sobre la lengua poética de Góngora, para derivarse a posturas teóricas de corte tradicional, etc.; en segundo lugar, esta vía teórica involucionista era la única especie de crítica científica que la primera cultura franquista consintió y asimiló como propia, lo que explicaría su predominio y representatividad en las primeras décadas de posguerra, dejando en vía muerta el desarrollo de esa otra corriente más netamente formalista al no existir la posibilidad material de su continuación: «Dado que no fue así, nos encontramos con el hecho incuestionable de que Dámaso Alonso ha sido la gran figura teórico-crítica en la España de la posguerra y que su método crítico y su posición estético-teórica están muy relacionados con ciertas premisas de la cultura franquista» (Wahnón, 1988: 457). No se entienda esta explicación de un modo plano o torpemente político, ya que en el tiempo en que funciona con mayor eco la estilística de Dámaso Alonso, quiérase o no, hay una sobredeterminación política que todo lo inunda, lo que explica, entre otras, curiosas reacciones en contra de la estilística por parte de intelectuales social-realistas (*cf.* Chicharro, 1989: 151-159).

Otra cuestión de interés, directamente relacionada con la anterior, es la relativa a la explicación del espacio que pueda ocupar la estilística de Dámaso Alonso en relación con el positivismo y con el desarrollo de la poética lingüística. Por lo que al horizonte positivista concierne, caben dos interpretaciones bien distintas: por un lado, desde una perspectiva interna teórico literaria de orientación inmanente y lingüística, etc., ni que decir tiene que las posiciones teóricas de Dámaso Alonso al respecto son valoradas muy positivamente por lo que suponen de avance en nuestro propio medio teórico para la constitución de una

poética de esta naturaleza. Así, por citar sólo dos opiniones de entre un sinnúmero que podría ofrecer, Aullón (1984: 90 y 91) afirma que los estudios literarios españoles poseyeron en su justo momento europeo una avanzada perspectiva de análisis crítico-lingüístico encuadrable dentro de la estilística mediante las notables indagaciones de los Alonso, considerando esta perspectiva de rango parejo al de la tradicional historia literaria y punto de partida para que nuestros estudios literarios llegaran a su estado actual de desarrollo tras una ampliación epistemológica de su ámbito de análisis. Albaladejo, por su parte, al tratar de la crítica lingüística, incluye a Dámaso Alonso, al ocuparse del signo lingüístico en relación con la obra poética (Albaladejo, 1984: 163), resaltando sus aportaciones concretas y valorando la estilística como una de las vías que rechazaron el acceso extrínseco positivista. Ahora bien, si el positivismo se interpreta desde la perspectiva del funcionamiento histórico de las teorías, sin reducirlo a una consideración puramente teórico literaria, la más extendida teoría literaria de don Dámaso tiene una diferente interpretación. En dos palabras: si el positivismo se entiende en tanto que «símbolo del espíritu científico y humanista de la herética modernidad para los ideólogos del franquismo» (Wahnón, 1988: 470), su rechazo en beneficio de posiciones misticistas, esto es, posiciones con resabios de tradicionalismo ideológico, tal como expone Wahnón, posiciones que en su caso comienzan a notarse con fuerza a partir de su trabajo *La poesía de San Juan de la Cruz*, puede valorarse negativamente por representar una involución teórica en tanto se abandona esa vía de estudio más netamente formalista de la lengua poética y el «optimismo epistemológico», etc., lo que explicaría el predominio de la estilística en las primeras décadas del franquismo (Wahnón, 1988: 455 y ss.). En este sentido no puede perderse de vista que tanto Portolés (1986: 164 y ss.) como Pozuelo (1988: 182-184) han destacado en la teoría literaria de Dámaso Alonso sus deudas con ciertos presupuestos románticos más que con los formalistas. Esto explica que el primero resalte la concepción más romántica que científica de Dámaso Alonso al dominar la intuición sobre el conocimiento intelectual, lo que no ha impedido que el aspecto formalista de sus investigaciones haya sido descubierto *a posteriori* por los comentaristas, aunque como consecuencia más de los valores de la actual investigación literaria que de la fundamentación teórica de nuestro crítico. Asimismo se comprende que Pozuelo haya explicado la concepción desviacionista de esta estilística (estilo de autor, explicación extratextual y asistemática) en un sentido que excede la perspectiva formal (estilo funcional de la literatura, explicación sistemática e interna del

lenguaje literario), haciendo derivar conceptos como los de unicidad, intuición, individualización, etc. de Herder, Humboldt, Croce y Vossler.

Finalmente, en relación con lo que puede suponer hoy la teoría de Dámaso Alonso, no podemos ignorar lo que Garrido Gallardo dejara escrito en 1982: «Leer *Poesía española*, hoy, es darse cuenta de la importante y consciente posición estilística que encaraba Dámaso Alonso y también de las coordenadas científico-teóricas en que necesariamente tenía que moverse: por eso parecen excesivas actualmente tanto las posturas admirativas discipulares que ven aquí un estudio rigurosamente homólogo al de una “gramática de la poesía” en el sentido de Jakobson o Levin, como las críticas a “moro muerto” que dedican páginas y páginas a desmontar el concepto de unicidad [...]» (Garrido Gallardo, 1982: 32). Así, pues, aunque no se refiera a otras consideraciones históricas, lo cierto es que ayuda a poner a Dámaso Alonso en su lugar. Desde este punto de vista no tienen sentido ciertas «intervenciones» sobre él, sino el mantenimiento de una adecuada memoria histórica del mismo que aisle además aquellos elementos teóricos y metodológicos de interés.

En este sentido último, no puede olvidarse el contradictorio papel, lo que explica las contradictorias reacciones internas posteriores (*cf.* Martínez Romero, 1989: 24), que ha desempeñado Dámaso Alonso para el desarrollo actual de la poética lingüística en nuestro país al haberle servido tanto de radical obstáculo teórico como de guía por los efectos deícticos que conllevaba el hecho de trabajar sobre el material verbal. También ha servido, por negación, para propiciar el desarrollo de unas posiciones teóricas de corte sociológico e histórico, algo en lo que hubiera sido interesante entrar. Finalmente, no podemos ignorar algo en lo que hay expreso o tácito acuerdo general: la importancia que ha tenido la crítica de Dámaso Alonso para la creación en nuestro propio medio de una cultura de análisis de textos, lo que no supone por su parte ignorar la posibilidad teórica de analizar objetos cada vez más amplios o extensos (*cf.* Alonso, 1950), fuera de otros efectos teóricos generales menos positivos probablemente al haber impedido un mayor desarrollo de especulación teórica —no se olvide todo un síntoma al respecto: su libro teórico más importante se titula *Poesía española*. Pero no sólo es positiva su crítica en este sentido general, sino que hay también quienes valoran su método de análisis verbal como muy eficaz hoy por hoy. Me refiero a Graciela Reyes y, en particular, a Claudio Guillén, quien en palabras de 1957, no tachadas en su reciente reedición (Guillén, 1989: 53), considera muy rentable el análisis verbal de la «forma exterior» propuesto por Dámaso Alonso.

No caben, por último, más conclusiones que el reconocimiento expreso de la importancia histórica de esta teoría sobre la que pisamos, independientemente del sentido en que cada uno oriente según sus intereses teórico-ideológicos tal importancia.

6

**HACIA LA RENOVACIÓN FORMALISTA
Y MATERIALISTA DE LOS ESTUDIOS
LITERARIOS**

REFLEXIONES BENETIANAS Y RENOVACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO

LA AVENTURA DEL ESTILO EN EL PENSAMIENTO LITERARIO DEL MEDIO SIGLO: JUAN BENET Y SU TIEMPO TEÓRICO

Siempre es buena ocasión de recordar la inteligente y en todos los sentidos alargada figura de Juan Benet¹, un autor al que no se le ha prestado toda la atención crítica, al menos toda la que se merece si se compara con la crítica deparada a otros escritores de su momento, ni ha obtenido el favor de un público mayoritario debido probablemente al hecho simple y escueto de que buena parte de su obra ofrece no escasas dificultades comprensivas por su autorreferencialidad y, en muchas ocasiones, carácter experimental, por la extrema longitud de sus párrafos discursivos, por las digresiones que apartan de la historia, por su tensión intelectual y abundancia léxica, entre otras razones posibles, constituyendo la misma un permanente y tenso reto a la inteligencia

¹ La figura de Juan Benet se ha prestado de siempre muy bien al retrato, cuando no a la caricaturización, tal como, entre muchos otros, han hecho la desaparecida Montserrat Roig (1975: 19) y Manuel Vicent al hilo de un artículo sobre García Hortelano («Una lección de hidalguía», *El País*, 4, abril, 1992). La primera dejó escrito en una entrevista lo que sigue: «Juan Benet es una especie de pajarraco alto y desgarbado que parece despreciar a todo el mundo, de quien es difícil pensar que le aburra la literatura y sobre todo hablar de ella. Supongo que le encanta representar el papel de niño desapasionado, o así me lo pareció el día que lo entrevisté. Continuamente una mata desordenada de pelo cano cubría sus ojos y continuamente sus dedos larguísimos, feos y huesudos lo apartaban. No para ver mejor, sino para alejarse, su mirada, hacia puntos inconcretos cuya situación yo no podía captar». Vicent escribe: «También he viajado con él en compañía de Juan Benet para dar charlas a tres bandas en alguna ciudad, y desde el Jaguar con el volante a la derecha el ingeniero hablaba del jurásico cuando atravesábamos una determinada loma, daba lecciones de puentes, de presas, de resistencia de materiales, del románico, del gótico, y Hortelano asentía como suelen hacer los buenos escuderos, y a mí me parecía aquella humildad una provocación, pero al final la resolvía con una salida desenfadada llena de calor humano aunque no menos corrosiva. Ambos iban mirando hacia la crestería: uno es alto, flaco, inteligente y ácido; el otro era apaisado, sabio, natural, funcionario».

lectora, de lo que él era muy consciente², aunque una vez procurara la atención de un público mayor como efectivamente ocurrió con su presentación al premio Planeta con *El aire de un crimen*, en 1980, lo que suscitó cierta polémica en la tribu literaria.

Así pues, es, si no normal, frecuente que esto ocurra con un autor de una gran personalidad literaria, esto es, con un autor con estilo propio y decidido cultivador del estilo, muy pronto separado además de ciertas tendencias de grupo dominantes para andar por el mundo de la literatura sin concesiones, con paso personal firme y decidido, tendencias de las que no era fácil sustraerse, tal como pone de manifiesto Ángel Fernández Santos en un lúcido artículo: «Pero había —dice— censuras más complejas que ésta. Recuerdo que durante algún tiempo, debido a no recuerdo qué tesis literarias con marchamo de última hora de la *estética revolucionaria*, estuvo mal visto, así como suena, escribir bien. No era, al parecer, lo bastante proletario, o realista, o no se sabe qué. Te colgaban el sambenito de *estilista* y ya no tenías nada que hacer en el izquierdismo literario: eras un tipo de derechas sin saberlo, lo que te obligaba a torturas y descabelladas introspecciones en busca de aquellos envenenados genes que te conducían, sin tú darte cuenta, a tales aberraciones estéticas» (Fernández Santos, 1983). Con este u otro similar sambenito, para los de una ladera, anduvo Benet por la vida literaria y política de los años sesenta y setenta, aunque sin practicar las referidas introspecciones ni cultivar la mala conciencia. Todo lo contrario: hablando en voz alta, invocando la mejor cara de la razón y provocando el debate dialéctico, lejos de todo gregarismo. De ahí sus polémicas con los realistas de turno, a las que ahora después me referiré, y su defensa teórica y práctica del espacio autónomo de la literatura en relación con otras instancias sociales, lo que no dejaba de surtir sus efectos en pleno franquismo, pues no se olvide que la oposición al régimen de excepción era muy diversa y de gran anchura. Ahora bien, en el sentido que sigue, como dice D. K. Herzberger (1986: 25), Benet representa la antítesis directa de los escritores neorrealistas del medio siglo, aunque publicara su primera obra teatral, *Max*, que es la única que se ajusta a la estética de la literatura social, en el número cuatro de *Revista Española* correspondiente a 1953. Con *Nunca llegarás a nada*, de 1961, comenzará a andar ese renovador camino literario.

² Benet decía de su estilo y escritura que se trataba «de oscuros párrafos que sólo entregan su contenido tras repetidas lecturas y sólo se leen realmente si no se han comprendido» (*apud* Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993, p. 167, correspondiente a la entrada «Benet, Juan» elaborada por Darío Villanueva).

La defensa de estas posiciones por parte de Benet explica que hiciera del estilo literario no sólo un cultivo permanente sino también uno de los objetos teóricos más sobresalientes de su indagación. Esto explica, por otra parte, que tanto el término estilo como el de estilística anduvieran por nuestra larguísima postguerra sobredeterminados teórica, literaria y políticamente, tal como ponen de manifiesto ciertas críticas que daban a esta corriente como formalista, idealista y en apariencia neutral, esto es, no contenidista, no real-materialista y no comprometida, llegándose a casos verdaderamente curiosos como el enfrentamiento de Celaya y Pinillos³. Ahora bien, frente a ciertos reduccionismos de época y ciertas simplezas teóricas de la más plana estirpe contenidista, hubo escritores sociales, los mejores desde luego, que, como Celaya y Otero, no sólo no despreciaron el estilo sino que hicieron de su uso todo un reto creador y un problema de teoría poética con objeto de conseguir una buena o socialmente eficaz forma literaria. La poesía de Blas de Otero se comenta por sí sola al respecto y los razonamientos de Celaya sobre el particular resultan harto elocuentes cuando tratan de justificar el prosaísmo como un recurso retórico y no como un defecto o vicio literario, esto es, cuando teoriza en favor de un estilo de la escasez y rechaza la escasez de estilo (cf. Chicharro, 1986), algo que es compartido por el propio Benet cuando le responde a Montserrat Roig (1975: 21) lo siguiente: «Te preocupes o no, todos tienen un estilo propio, aunque sea zafio. Incluso la presunta despreocupación de algunos escritores no es más que una manera de abordar el problema del estilo».

A partir de estas breves notas apuntadas, podemos intuir que el problema del estilo se viviera como si se tratara de una aventura. De ahí el título de mi trabajo, título que en honor a la verdad tiene el precedente de un famoso artículo del poeta y editor Carlos Barral, «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», aparecido en aquel tan interesante como polémico número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*, dedicado a «30 años de literatura: narrativa y poesía española (1939-1969)», donde denuncia la extrema

³ En mi libro *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* me he referido con detenimiento a la amistosa polémica que sostuvieron Celaya y el poeta aragonés Manuel Pinillos cuando éste puso a continuación del prólogo que le había solicitado al poeta vasco para su libro *De hombre a hombre* toda una insólita «Justificación de un prólogo» con la que matizar una afirmación de Celaya en torno a la estilística. No es caso de entrar de nuevo en la cuestión, por lo que remito al lector a la fuente indicada para que vea hasta qué grado llegaba el debate y el enfrentamiento entre corrientes evasivas y realistas, etc. (Chicharro, 1989: 150 y ss.).

pobreza del estilo de la literatura de ese tiempo y el equilibrio de mediocridades existente en la novela española hasta que aparecieron los primeros renovadores de la poesía con posterioridad a 1955 y los renovadores de la prosa, entre los que no olvida citar el nombre de Juan Benet junto al de Sánchez Ferlosio y al de Martín Santos, de cuyas novelas dice: «Las tres novelas que antes cité [*El Jarama*, *Tiempo de silencio* y *Volverás a Región*] al hablar de los límites del realismo social lo son en todos los sentidos y son las tres muy importantes, desde el punto de vista de la invención formal precisamente» (Barral, 1970: 42).

Comienza, pues, a quedar claro de salida cuál es el lugar que ocupa nuestro escritor en el medio siglo e incluso hemos adelantado ya la conciencia que tiene el propio Benet de esa ubicación: su rechazo a toda literatura realista que muestre poco interés por el estilo, algo lógico si tenemos en cuenta lo que decía Gimferrer (1979) del estilo benetiano: «Lo que más pudo en su día chocar al lector español en Benet es el estilo, violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de posguerra». El compromiso social se torna en Benet compromiso con su escritura (Ortega, 1974). De ahí que nuestro autor piense que la literatura no tiene por qué poseer una función social expresa ni el hecho de que la posea se traduce en una virtud para la misma, puesto que nunca ha sido un pilar de la sociedad —sólo un accesorio— ni ha tenido que ejercer ninguna influencia sobre ella —cuando así lo ha hecho, como en el siglo XIX, ha resultado nefasto para la misma literatura al ajustarse tanto a la sociedad que ha perdido su singularidad (Benet y otros, 1970: 50; Benet, 1970d). Benet es, pues, un decidido defensor del individualismo creador y de la singularidad, originalidad y unicidad de la obra literaria. No olvidemos en este sentido sus constantes intervenciones en la polémica mesa redonda de *Cuadernos para el Diálogo* sobre novelística e individualidad, donde rechaza la novelística por ser un concepto *a posteriori* que define un entorno literario y tanto resta individualidad como tiende a una literatura de consumo (Benet y otros, 1970). La literatura, pues, debe estar atenta a una realidad no inmediata, como vimos, y exenta de preocupaciones sociales o colectivas (Benet, 1978: 14). El escritor no se define por sus ideas ni por su compromiso, sino por la ambigüedad de sus ideas y por lo que haya podido hacer avanzar la literatura misma (Roig, 1975: 25-26). La cuestión del compromiso sartreano-marxista es rechazada, pues, por nuestro ingeniero de la palabra con fuerza. Su conciencia de que el mundo no es fácil moverlo y de que una idea no cambia la faz de la tierra hacen que niegue cualquier posibilidad de cambio en esta dirección (Merino, 1983: 38). No ha lugar, pues, el compromiso social. El único compromiso posible se

establece entre el autor y su obra, lo que afecta a terceros, y éste debe resultar lo más ligero posible con objeto de que se logre un trabajo definido con la vista puesta en un código no moral. De todos modos, Benet establece dos etapas distintas en el nivel moral, la que corresponde a la compulsión, que nace con la obra y lleva al principio de autonomía de la obra de arte; y la que corresponde al compromiso, que es anterior a la obra y coloca al autor ante una elección (Benet, 1965: 38-39). Así, se da entrada al problema de la libertad que Benet hace coincidir con los límites del estilo y sus consecuentes implicaciones internas. Benet no sólo rechaza el compromiso político llevado a la literatura y sus resultados literarios social-realistas, sino que la emprende en contra del materialismo histórico por ser la teoría que alimenta tan, para él, lamentable poética por sus resultados literarios. La crítica que realiza de los supuestos materialistas es minuciosa y contundente: no cree que la historia se mueva accionada por un solo motor, no cree que la sociedad sea consecuencia exclusiva de la lucha de clases ni cree que la conciencia haya de ser conocimiento y participación en ese conflicto. Benet piensa siempre en la literatura como cosa literaria, literatura que por tener un *status* propio posee su propia moral que no tiene por qué coincidir con el deber moral impuesto por el momento histórico (Benet, 1970e: 75).

Comprendemos de esta manera por qué Gimferrer comienza emparentando a Benet con Sánchez Ferlosio, Martín Santos y Goytisolo para, acto seguido, terminar afirmando su soledad tanto en el interior de su generación como en el contexto de la literatura española (Gimferrer, 1979: 46). De esta manera, comprendemos también el que otros críticos que se han ocupado de la cuestión más que generacional de su ubicación literaria, como, entre otros, José Ortega o Gonzalo Sobejano (1970) terminen por considerarlo un fenómeno independiente, uno de los mejores elogios que se le pueden echar a quien siempre fue un solitario corredor de fondo de la literatura.

Ahora bien, lo que no queda tan claro es que esta ubicación sea la mejor para algunos críticos. Hago esta afirmación, porque en el polémico artículo con que Isaac Montero (1970: 66) responde a las intervenciones de Benet en una sonada mesa redonda, se descuelga con las siguientes afirmaciones al respecto que no sólo arrastran al suelo a Benet sino que también se llevan al Carlos Barral del artículo que he citado, a Salvador Clotas, a Eduardo G. Rico, a Terenci Moix, a Eugenio Trías, a Gustavo Bueno, con los que los emparenta y a los que unifica por su elitismo, formalismo, antimaterialismo, irracionalismo y abierta oposición a la poética del realismo: «La importancia —afirma en esta larga cita— de las *boutades* de Juan Benet en consecuencia —

quizá esto no le guste a un titulado del más pudoroso individualismo— se asienta en lo que en ellos hay de expresión colectiva. En la misma corriente, y con métodos de navegación parejos, se sitúan trabajos como los de Carlos Barral y Salvador Clotas en el anterior número de *Cuadernos* dedicado a la literatura de posguerra; o la postrera actividad editorial del mismo Barral en el terreno de la literatura española viva; o la antología de “novísimos” y otros chispeantes ensayos de José María Castellet; o las gacetillas pseudocríticas de un Eduardo G. Rico; o muchos de los ejercicios del onanismo narrativo de Terenci Moix; en otros terrenos cabe encontrar los equilibrios metafísico-funambulescos de Eugenio Trías, libros como el de Gustavo Bueno, las actividades del editor Tusquets así como las correspondientes siembras de frutos epígonos hecha aquí y allá por los todavía difusos adláteres de todos ellos». Está claro que la por entonces insultante ubicación literaria e intelectual de Benet efectuada por Montero, dejaría de resultar tal en muy poco tiempo, por cuanto esos nombres y otros más, incluso escritores sociales que andan cantando ya sus palinodias, representan un nuevo mundo literario y de pensamiento dialéctico emergente en la España situada en la bisagra de los años sesenta y setenta.

Pero, puesto que me he referido a las dificultades comprensivas que emanan de una profunda inteligencia creativa que no se agota en la anécdota, fecundada por la experiencia científica del ingeniero Benet, inteligencia que cabalga por larguísimos párrafos de compleja sintaxis y rico léxico, como decíamos, y que no ha querido ser nunca banal (Roig, 1975: 27), no podemos dejar de reconocerle a Juan Benet sus esfuerzos reflexivos por hacer comprender, o mostrar / enseñar al menos, su concepción acerca del fenómeno literario y por dotar de medios comprensivos o décticos al lector para que pueda estimar su obra con arreglo a un global proyecto creador. Por oscuro que parezca, en este sentido Benet es muy claro. De ahí que haya críticos que rechacen contundentemente las acusaciones de hermetismo que pesan sobre él —es el caso de Rodríguez Padrón (1979)— e incluso críticos que defiendan abiertamente la transparencia original del Benet ensayista, el que más nos interesa en esta ocasión, como es el caso de Rafael Conte (1991): «En cierta ocasión —afirma el conocido crítico—, ante esta carrera tan irresistible como en buena medida incomprensible para el gran público, y teniendo en cuenta la otra vertiente de la obra benetiana, la del ensayo —siempre sugerente, provocativo, original y transparente, aunque también discutible— me permití señalar una posible contradicción: es más fácil entender al Benet ensayista [...] que al novelista, que, pese a su dificultad, siempre suscita adhesión».

Pues bien, ahí quedan sus numerosos ensayos sobre literatura —no voy a referirme ahora al importante resto de su labor ensayística, donde, por cierto, también se dejan caer reflexiones sueltas en tono menor sobre lo literario—, muy especialmente *La inspiración y el estilo* (1966), «Ética, noética, poiética» (1970a), «Cordelia Khan» (1970a) y «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad» (1978), entre otros, y sus prólogos a su apreciado Faulkner (1970b) y a Sánchez Ferlosio (1970c), sus polémicos artículos-cartas abiertas (1970d, 1970e, 1974), y sus entrevistas y otros escritos sueltos que lo demuestran con generosa abundancia.

Estos ensayos y reflexiones se sustentan, como resulta obvio, en una concepción esencial de la literatura que viene a establecer finalmente determinadas normas de escritura / lectura más que a explicar «científicamente» los procesos de escritura / lectura desde una base disciplinar. Se trata, pues, de un tipo de actividad teórica que ha sido conceptualizado con el nombre de metatexto por W. D. Mignolo (1985: 12) y definido como aquel conjunto de enunciados en los que los practicantes de una disciplina la definen, trazan sus bordes externos e internos y sus rutas interiores. Aquí alcanza, pues, su sentido el entramado de reflexiones teórico literarias de Juan Benet, reflexiones de las que me ocupo en el trabajo incluido a continuación.

Pues bien, efectuadas estas consideraciones de principio, vamos a pasar a echar una ojeada al panorama teórico-literario español en el que las reflexiones de Benet se insertan y cobran sentido. Para nuestro propósito, resulta de gran ayuda la caracterización general que de la teoría y crítica literarias españolas de la posguerra publicó Miguel Ángel Garrido Gallardo (1982), quien establece cinco etapas en la configuración de la teoría literaria española de esos años haciéndolas coincidir con las cinco fases que del desarrollo político de este período establece Elías Díaz.

- 1) Etapa del predominio de la estilística que va desde 1940 hasta 1956; y en la que esta estilística, posiblemente gracias a su asepsia analítica —y cabría añadir a su inflexión teórica con respecto a las posiciones más netamente formales— puede estar en la calle en la inmediata posguerra sin posible competencia de las teorías con más incidencia en la crítica social, porque esta crítica es imposible y se intenta ejercer en la vida pública por otros cauces en la primera apertura del régimen (1951-1956). En este tiempo es cuando Benet publica *Max*, su obra de teatro de corte realista.

- 2) Etapa de florecimiento de la «crítica militante», que comprende desde 1956 a 1962 y que coincide con la búsqueda por parte del régimen de formas de gobierno «técnicas» que parecen no implicar problemas políticos. Estas posturas estarán vigentes todavía en el simposio sobre realismo de 1963, pero la inviabilidad de encauzar por este lado la crítica política se tornará evidente según avanza la etapa. Comienzan a apuntarse nuevos desarrollos literarios. La publicación por parte de Benet de *Nunca llegarás a nada*, en 1961, es todo un síntoma al respecto.
- 3) Etapa de cultivo de los formalismos estructuralistas (1962-1969), que coincide con el triunfo en la vida pública de los intentos de crecimiento económico y asentamiento del régimen sobre bases de una cierta estabilidad jurídica. Ahora es cuando Juan Benet publica su primera y desapercibida edición de *La inspiración y el estilo*, en 1965, y cuando da a la luz la novela que le va a deparar el definitivo despegue y reconocimiento literarios, *Volverás a Región*, en 1968.
- 4) Etapa de la semiología y el crecimiento cuantitativo de los estudios de teoría literaria (1969-1975), posibilitado por el desarrollo económico más o menos consolidado; y del pluralismo ideológico de las claves teóricas, posible ahora por la tolerancia cambiante del poder en relación con la cultura. El Benet de estos años es el más activo desde el punto de vista del ensayismo y de las reflexiones literarias. Así, publicará importantes prólogos a Faulkner y Sánchez Ferlosio, polemizará sonoramente con los realistas, desacreditará a Galdós, publicará interesantes ensayos literarios en su libro *Puerta de tierra*, dará a la luz la segunda, ya sí leída, edición de *La inspiración y el estilo*, intervendrá en el debate teórico y crítico con sus respuestas a la encuesta de Lázaro Carreter sobre literatura y educación y escribe un ensayo de ecos semiolingüísticos, *El ángel del señor abandona a Tobías*, que verá la luz en 1976. De todos modos, como veremos más adelante, Benet rechaza la crítica contemporánea por su metodologismo y parasitarismo (Benet, 1974: 205), algo en lo que voy a insistir a continuación.
- 5) Etapa de revisión de la crítica «tecnológica» (1975-1980), en que a pesar (o a partir) de desarrollos de las teorías del texto y la atención a la pragmática, está apareciendo una crisis de la conciencia tecnocrática de la crítica literaria, lo que hace que, sin abandonarse totalmente los instrumentos analíticos del estructuralismo y la semiología, se vuelva a poner de relieve la impor-

tancia que tiene la capacidad personal en la interpretación literaria, enlazándose así con los aspectos más positivos de las escuelas filológicas de principios de siglo. Es ahora, en 1978, cuando aparece su libro *Del pozo y del numa*, donde ensayo literario y creación se aúnan.

Los años siguientes de teoría y crítica literarias españolas, no considerados en esta clasificación, los correspondientes a la década de los ochenta, años en que Benet publica muchas de sus maduras obras narrativas, colecciones de artículos y ensayos de diversa temática, son años de desarrollo e institucionalización de la semiótica y sociosemiótica en España, son años de obligada revisión de posiciones, tiempo especialmente crítico tras el enorme y variado esfuerzo teórico desplegado, que supone a la vez, según se mire, tanto desarrollo como descrédito de la razón dieciochesca, al perseguirse una ciencia de la literatura de orientación totalizadora que relativiza las propuestas teóricas sólo contenidistas o sólo formalistas y al alcanzar nueva vida ciertas perspectivas irracionalistas que relativizan todo tipo de conocimiento. Ahora, las cuestiones relativas al estilo y a la estilística, corriente que ha huido, según Vázquez Medel (1987: 67), de toda vaguedad e impresionismo, quedan imbricadas a la semiótica como una parte de la misma, una especie de brazo práctico.

Como acabamos de ver, pues, la producción más importante de Benet en todos sus frentes viene a coincidir con las tercera y cuarta etapas establecidas previamente, etapas de renovación y superación de la precariedad teórica de la posguerra, tal como estudió en su día Carmen Martínez Romero (1989), para quien esta neoformalista renovación teórica propició el debate sin demasiado rigor académico entre posiciones alternativas, debate al que Benet no fue ajeno. En dicho tiempo teórico y crítico, tiempo de divulgación y de desarrollo del estudio de la lengua literaria, al que también contribuyó a su modo el propio Benet; tiempo de negación de la problemática social-ralista y sociologista y de búsqueda de nuevas perspectivas marxistas; tiempo de reacción en contra de las limitaciones de la vieja estilística, etc., se abre un ancho frente, en el que caben intelectuales comprometidos socio-políticamente y de estirpe liberal, etc., que lucha por una apertura cultural y política y pone las bases de una infraestructural editorial que va a resultar decisiva para la renovación auspiciada (Martínez Romero, 1989: 28 y ss.). No es en este sentido mera coincidencia que la segunda y decisiva edición de *La inspiración y el estilo* se hiciera en la renovadora colección «Biblioteca Breve» de Seix Barral ni que otras obras de

Benet nutran los catálogos de editoriales como la misma Seix Barral. La Gaya Ciencia, Lumen y Alianza, entre otras, con lo que supusieron para la renovación cultural en España. No es casualidad tampoco que la palabra de Benet recorra las páginas de renovadoras revistas como *El Urogallo* o *Cuadernos para el Diálogo*, por citar a sólo dos de ellas; ni que en 1973 Benet fuera reconocido con el premio de la «Nueva Crítica» (Martínez Romero, 1989: 131, n. 77).

Para ir terminando nuestra introducción a Juan Benet y su tiempo teórico, no puedo dejar de referirme a sus ideas sobre el discurso teórico y en particular crítico literario. Pues bien, quienes han leído a Benet saben de su aversión radical por la *crítica literaria* y por lo que él, con originalidad, llama la mentalidad crítica que afecta tanto a críticos como escritores y lectores. No hay artículo, libro o entrevista en los que nuestro autor no se descuelgue, ya con una reflexión seria, ya con una lindeza o sutileza irónica acerca de ese discurso intermediario. Hay escritos suyos que resultan casi monográficos al respecto como, por ejemplo, el incluido en *Literatura y educación*, de 1974. Allí rechaza el papel que habitualmente cumple la crítica literaria en la enseñanza por impedir más que procurar una lectura ciertamente literaria. La crítica resulta, pues, un discurso autosuficiente sustentado en categorías inmodificables con la lectura, lo que no suele afectar a la ingenua mentalidad lectora. De ahí, explica Benet, que se llegue al caso de que la crítica más contemporánea se encuentre obsesionada por cuestiones metodológicas sin necesidad de nutrirse de las letras: «La verdadera aspiración de la crítica moderna no será por consiguiente explicar la literatura, sino sustituirla» (Benet, 1974: 205). A continuación, hace valoración de la crítica que ha recibido su obra, señalando que apenas ha obtenido beneficio de la misma y que, en cualquier caso, habla más de sí misma, de su comportamiento crítico, que de la obra en cuestión, llegando a adormecer, más que a despertar, la curiosidad lectora. Ahora bien, Benet no sólo enjuicia severamente la crítica académica que, en el caso de la española, posee tanta erudición como poca interpretación (Benet, 1965: 177), y la que él ha recibido, sino que también se atreve a hacerlo con la crítica de urgencia en una de sus largas entrevistas (Merino, 1983), la llamada crítica inmediata o periodística, reprochándole sus juicios normativos, su falta de soltura y solidez, su ignorancia profesional o falta de criterios proveniente de la voracidad de estar al día y leer demasiado rápidamente demasiados libros baldíos. En este sentido, su artículo periodístico «Delitos verbales», de 1988, en el que sale en defensa de Sánchez Ferlosio ante los ataques de cierto crítico, es un claro ejemplo al respecto.

Finalmente, en su respuesta dada a la encuesta realizada por Lázaro Carreter sobre literatura y educación, Benet (1974: 197-206) se despacha a gusto, con agudísima ironía, en su crítica de la reforma de la enseñanza en general y de la reforma de los planes de estudio de la literatura en particular, criticando la centralización política y administrativa y el olvido al que se está sometiendo a la literatura. Más adelante, se refiere a que la enseñanza de la literatura debe limitarse a eso, a enseñar o mostrar la literatura al alumno para que actúe en consecuencia sin necesidad de dar explicaciones, siempre difíciles, de lo que pueda ser la función última de la obra literaria, pues tales entrometidas explicaciones no revelarán nunca el secreto último al que sólo se puede acceder mediante la lectura privada. Este sería el lugar de la literatura en la educación, sin necesidad de propiciar la intromisión crítica en el diálogo entre escritor y lector, por cuanto el alumno debe adquirir gusto y pasión por las bellas letras y no mentalidad crítica. A partir de aquí, la emprende contra la crítica en los términos conocidos como conocido es su rechazo de la universidad como institución conservadora de la cultura literaria clásica, institución que salvaguarda dicha cultura sin proyectarla a la vida (Benet, 1965: 11).

Sirvan estas páginas de introducción a una insólita aventura: la que vivió el pensamiento de Benet en relación con su tiempo teórico y crítico literarios. Sirvan sobre todo de invitación a la lectura de una obra, literaria y ensayística, tan discutible en algunos aspectos como de gran originalidad e inteligencia, en absoluto gregaria, finalmente iluminadora.

VERDAD, FICCIÓN Y ESTILO LITERARIOS EN EL PENSAMIENTO DE JUAN BENET

Lo que sí me importa es que la gente tenga un sistema de pensamiento que sea uniforme y sólido. Todos aquellos a quienes he admirado más pensaban muy sólidamente

JUAN BENET

Consideraciones preliminares

La fundamental cuestión de la literatura como conocimiento (vs literatura como comunicación, que defendían los primeros escritores sociales) que se pasea a lo largo y ancho de la segunda mitad de los años cincuenta proyectándose en las décadas posteriores (cf. Chicha-

ro, 1986), no se agota en el discurso neorrealista dominante en la España de ese tiempo, sino que abarca también otras formas de escritura literaria, y en consecuencia otras formas de esencial discurso reflexivo paralelo, abiertamente hostiles en principio para con aquél. Juan Benet resulta en este sentido un escritor de claro interés no sólo por lo pronto que replantea tal cuestión en función de intereses en principio sólo literarios, sino también por la incidencia que tal planteamiento básico va a tener en su concepción de la ficción y estilo literarios, así como del discurso literario en relación con el discurso científico en general, lo que entra de lleno en los intereses cognoscitivos de este nuestro sexto Congreso de la Asociación Española de Semiótica.

El presente trabajo tiene un interés añadido por cuanto no sólo se ocupa de la exposición y breve comentario de una particular concepción de tan principal cuestión metaliteraria y principio estético literario regulador de un sinfín de creaciones, sino que también lo hace acerca de un escritor clara y, al menos, cuantitativamente desatendido por la crítica si se tiene en cuenta la complejidad e interés literarios de su obra de lo que no podemos hablar ahora suficientemente. La aproximación de la que voy a dar resumida cuenta, pues, se hace a partir de la atenta lectura de las publicaciones teóricas y críticas de Benet, tales como *La inspiración y el estilo* (1965 y 1973, la segunda edición), «Ética, noética, poiética» (1970a), «Cordelia Khan» (1970a) y «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad» (1978), entre otros, y sus prólogos a su apreciado Faulkner (1970b) y a Sánchez Ferlosio (1970c), sus polémicos artículos-cartas abiertas, entrevistas y otros escritos sueltos, de los que doy cuenta en la lista bibliográfica final.

Voy a intentar ofrecer un mapa a gran escala de las ideas literarias de Benet ordenado éste de acuerdo con un marco metateórico que vaya de lo general a lo particular y guarde cierta trabazón lógica (no me detengo en consideraciones preliminares de tipo teórico sobre la ficción en general por no hinchar en exceso el texto y por existir estudios españoles en los que el lector puede introducirse, tales como los de Albaladejo, Pozuelo y Cabo⁴). Proceder de esta manera me obliga a res-

⁴ Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista* (Madrid, Taurus, 1992); José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* (Madrid, Síntesis, 1993); y Fernando Cabo Aseguinolaza, «Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria», en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994, 187-228.

tar protagonismo a sus ensayos y demás escritos por sí mismos considerados por cuanto la lectura de los mismos ha estado orientada a rescatar y a extraer de ellos aquellas reflexiones que en cada momento más interesaban a ese objetivo manifestado. Los objetos metateóricos de nuestro interés pueden formularse así: ¿Qué piensa Juan Benet de la relación entre literatura y saber, así como de la especificidad del saber literario en relación con el saber científico? ¿Cuál es su concepción básica de la literatura? ¿Qué piensa de los géneros y tipología literarios y del problema de la ficción? Estas son algunas de las cuestiones que quiero presentar en principio con cierta asepsia descriptiva, lo que no impedirá en cualquier caso efectuar ciertas valoraciones en su oportuno momento.

Sobre la literatura y su relación con las disciplinas científicas y literarias

En un capítulo de *La inspiración y el estilo* (Benet, 1973: 115 y ss.), el dedicado a George Eliot, se refiere nuestro autor a las disciplinas humanas en general y a la filología en particular que, en proceso análogo a lo que ocurre con las artes, soportan la división del trabajo y la especialización que vive la sociedad de los siglos XIX y XX, lo que está generando, piensa, una estructuración de la cultura en un número infinito de ciencias que reclaman para sí un terreno propio cuya jurisdicción estaba encomendada desde antiguo a una actividad demasiado vaga y amplia. Este proceso explica la decadencia en que ha entrado la filología, el viejo imperio literario hoy en trance de desaparición, razona, del que han surgido «otras tantas profesiones que reclaman para sí una vida, una economía y un gobierno propios. No hace ni siquiera un siglo todos los hombres de letras —desde el novelista hasta el crítico, desde el biógrafo hasta el sociólogo, desde el psicólogo hasta el gramático o el lingüista— profesaba su arte o su ciencia bajo una misma bandera, que hoy ha sido arriada en todos los ateneos y que solamente es venerada como símbolo de una única herencia cultural» (Benet, 1973: 124).

En este y en otros escritos suyos, se refiere a la relación que puedan guardar determinadas disciplinas científicas e incluso las disciplinas literarias con la literatura misma. El planteamiento de esta relación se debe al hecho de que, para Benet, tanto las ciencias humanas como la literatura ofrecen un específico saber de la realidad, si bien con procesos productivos y funciones final y absolutamente divergentes. Como ahora después veremos con el necesario detenimiento, nuestro escritor

participa de la antigua y muy extendida concepción de la literatura que la da como acto tanto de fruición como de conocimiento. Pero conocemos sus razonamientos al respecto. Los más extensos recorren las páginas de «Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad», una suerte de interpretación del sentido primero y último del arte literario y su relación con los diferentes procesos históricos de implantación de la categoría de la razón y sus consecuentes efectos por lo que respecta a la constitución de dominios científicos y de cambios en la actitud de recreativa a docente en muchos escritores. Antes también lo había hecho, como digo, en *La inspiración y el estilo* (Benet, 1973: 126) donde ya establece la distinción entre literatura y ciencias literarias sólo por la intención de no ser y ser, respectivamente, informativas. A partir de aquí, se produce la emancipación de las ciencias literarias. Pues bien, sus razonamientos últimos, que denotan la tensión entre su faceta de científico, recordemos su profesión de ingeniero de caminos, y la de creador literario, no tienen desperdicio apuntando en todo caso en favor del discurso literario como superior actividad del hombre, hombre que es sujeto constante y ubicuo de la literatura y actividad que resulta religiosa, si entendemos este adjetivo en un sentido no torpemente estrecho. Esto explica que en una entrevista (Nolens, 1981: 11) Benet contrapusiera la literatura con una actividad científica como la ingeniería en el sentido de que aquélla no guarda relación con la cantidad de conocimientos adquiridos, sino con la capacidad de proyectarlos hacia planos nuevos. Estos planteamientos suyos explican también que se sienta «ofendido» —esa es su expresión— por el desprecio contemporáneo de las letras y el excesivo desarrollo de las disciplinas científicas derivadas de ellas: «De las letras en cuanto artículo artístico cada vez se ocupan menos personas —y con mayor vergüenza— apremiadas a no perder un tiempo —concluye diciendo Benet (1970b)— que deben dedicar a la lingüística o la sociología».

La literatura, razona Benet, nunca pretendió adentrarse en las áreas que son objeto de las ciencias humanas. Nunca pretendió ser ni filosofía, ni historia, ni psicología ni sociología, disciplinas estas que se ocupan de elaborar paso a paso el conocimiento de las cosas habituales y repetitivas, mientras que la literatura centra su interés en vislumbrar lo que está más allá de los sentidos, un objeto invisible, lo que explica que el poeta contemple con desdén el esfuerzo de la ciencia, pues aquel entiende al hombre como un enigma. No obstante, debido a las condiciones materiales de vida existentes, la pérdida de influencia social de la literatura ha ido en beneficio del crédito concedido a la ciencia al ocuparse ésta por la subsistencia colectiva de la humanidad, algo que

nunca ha preocupado al espíritu. Así, frente a lo que ocurre en el dominio de la ciencia y frente al pensamiento explicativo de orden científico, la literatura apenas si ha alterado sus propios límites originales y, en tanto que actividad de deleite, no ha necesitado justificaciones ni reflexiones del tipo de la filosofía del arte, ya que «el poeta de la antigüedad prefirió perder el puesto rector del pensamiento social» antes que incluir unas ideas comunes a toda la humanidad, por cuanto éstas han sido punto de partida de la filosofía y de la ciencia, ideas generadoras además de un sucedáneo de actividad literaria, la crítica.

Una diferencia radical más consiste en que, en contraste con la literatura que sólo mira al hombre circunscrito por la muerte incapaz de alcanzar el misterio cualquiera que sea el progreso del conocimiento, el pensamiento emana de la razón para alcanzar la condición humana y extenderse hasta los límites que la hipotecan y flanquean. A la literatura no le interesa lo transmisible y común, sino lo que muere con el sujeto particular de su narración, lo efímero. La condición de finitud es su objeto y la hace cumplir su función memorial. La muerte es la frontera que separa la literatura del pensamiento. En la literatura, que carece de evolución y es siempre ella misma, no hay ni escuelas ni corrientes ni parentesco ni progreso. Es el «saber» el que establece en todo caso tales categorías en provecho exclusivo suyo. Distingue Benet, pues, radicalmente entre literatura y saber, ocupándose de ese saber que no añade gran cosa al mundo del arte, con lo que su actitud en contra de la crítica⁵ no es consecuencia de ciertas veleidades de escritor sino que arraiga en su concepción básica del fenómeno literario. Por último, establece otra diferencia entre literatura y ciencia: la literatura nace más de ese espíritu no intelectual que conoce el objeto sin crear distanciamientos ni separarse del destino del hombre que de la actitud científica.

Alguna de estas ideas básicas, como he afirmado, ya está presente en su primer ensayo, así como en «Épica, noética, poiética», donde insiste en la negación de todo progreso posible en el terreno del arte, esto es, dicho en forma positiva, afirma su unicidad y originalidad radicales, y apunta sus diferencias con respecto a la ciencia en tanto que

⁵ La razonada aversión radical de Benet por la crítica literaria y por lo que él, con originalidad, llama la mentalidad crítica que afecta tanto a críticos como a escritores y lectores, puede verse en escritos suyos como el incluido en *Literatura y educación*, editado por Fernando Lázaro Carreter (1974). En *La inspiración y el estilo* (Benet, 1973: 177), destila también alguna severa sutileza sobre la crítica académica y, en distintos lugares, sobre la que él ha recibido. Por supuesto que no se escapa de la quema la crítica de urgencia en una de sus largas entrevistas (Merino, 1983).

ésta sí procede tanto basándose como arrinconando y superando lo anterior: «Al revés de la ciencia toda obra de arte deja el mundo como estaba, enriquecido con un añadido pero no más avanzado porque el progreso artístico (concepto ya de por sí contradictorio) sólo condiciona los métodos y estilos del arte, pero no su problema de origen que sigue y seguirá siendo el mismo» (Benet, 1970a: 40). Un escritor no puede seguir donde lo dejó un gran creador. Tiene que plantearse todos los problemas como si nunca hubiera pasado nada. De ahí que rechace por ociosa, intrascendente y superflua una literatura basada exclusivamente en la experiencia cultural, una literatura culturalista, y no en la experiencia de la naturaleza. De ahí, pues, que termine uniendo literatura y vida (*cf.* Nolens, 1981: 9-10).

Estas consideraciones expuestas explican que Benet rechace toda erudición y el pasar por la cultura de la cultura (Benet, 1976: 11) y la función descriptiva y didáctica propia de la crítica (Benet, 1973: 23) a la hora de escribir sus ensayos, primándolos en su dimensión cognoscitiva más netamente literaria, ensayos que vienen a ser fruto del privilegio que concede la poesía a los hombres que la practican en el sentido que dictan sus siguientes palabras: «Solamente la poesía concede al hombre que la practica —dice— el nada desdeñable privilegio de capacitarle para tratar los temas de su interés sin tener que pasar precisamente por toda la cultura que la humanidad ha atesorado acerca de ellos. Tal vez por eso sea la poesía la actividad más culta de todas las posibles y de ahí ese extraño e incontestado poder del poeta —cuando las cosas le salen bien— de volver patas arriba el saber acumulado y excitar con su obra esa actividad que en buena medida ha desdeñado y pasado por alto» (Benet, 1976: 11). Queda ratificada la separación radical que establece entre literatura y saber científico y erudito al tiempo que le reconoce a la misma una función cognoscitiva autónoma y actuante.

Sobre la benetiana concepción básica de la literatura y derivaciones de esta concepción

Después de todo lo dicho anteriormente, podemos aislar y comprender más fácilmente su concepción de la literatura. El esfuerzo e inteligencia de Benet, toda su razón literaria, se han puesto al servicio de, al menos, acotar un dominio acosado por elementos y aspectos irracionales, difícilmente comprensibles. Estamos, no lo olvidemos, en el espacio del metatexto, un espacio reflexivo esencial, vinculado estre-

chísimamente a una práctica literaria. Tanto es así que cuando alguien le hizo la consabida pregunta de qué es la literatura, nuestro escritor le respondió del siguiente modo: «Pero la pregunta que me haces es una constante en la vida del escritor, no admite respuesta. Todos haremos nuestra pequeña literatura y nadie habrá respondido a la pregunta. A veces piensas que has logrado develar ese interrogante, ese misterio; pero si lo hicieras de un modo total, agarrarías la puerta y te irías; no escribirías. Yo creo que esa pregunta no tiene contestación» (Benet *apud* Núñez, 1969: 18-19). Ciertamente, esa pregunta no tiene una respuesta clara y concisa por parte de Benet, aunque casi toda su labor ensayística no haya sido otra cosa que un intento de responder larga y tendidamente a tal cuestión fundamental de la que, a su manera, establece ciertos límites y fronteras.

Para Benet, la literatura es conocimiento —su prólogo a Faulkner no deja la menor duda de ello— y la literatura es al mismo tiempo el estilo. La literatura es una manera de inventar la realidad y el estilo, un instrumento en este sentido (Benet, 1973: 179). Ahora bien, es un conocimiento de distinto tipo al obtenido por vía científica, tal como apuntamos con anterioridad. Así, en *La inspiración y el estilo* afirma lo siguiente: «El estilo de un escritor constituye una categoría (o una conciencia) distinta de la del conocimiento y que tan a menudo la envuelve que la razón es sólo un momento muy particular de aquél. Quiero decir con eso que el escritor se encara con el mundo que le rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva que gracias a una estilística que es la que le dicta la imagen general del universo y la que define, con particular precisión, aquellas áreas del mismo que deben ser abordadas con el conocimiento» (Benet, 1973: 108). El estilo es, pues, una vía de conocimiento, una manera cualitativa de conocer, un instrumento que faculta para la descripción cabal del mundo y para sacar a la luz lo que bulle en la cabeza del escritor, viniendo a responder a las preguntas que un día elevaba el escritor a la divinidad, cuyas funciones se ha subrogado el hombre (Benet, 1973: 38). La literatura y la vía del estilo constituyen finalmente para Benet (1978: 28) «un artificio con que el hombre más consciente, incapaz de sustraerse al mundo del error y la finitud, elude la tentación a la verdad mediante la sumisión a lo mortuorio».

Ahora bien, si el estilo tiene tal importancia para el autor de *Volverás a Región*, conviene preguntarse en estos instantes qué entiende más concretamente por el mismo. Pues bien, en su citado ensayo deja escrito lo que sigue: «Acercas del estilo nunca ha sido posible —y no lo va a ser ahora— hablar con precisión y generalidad [...] se le ha asimilado siem-

pre —en una u otra época— con la personalidad y el sello propios [...] se ha hecho con él lo que se ha hecho con el hombre: definirlo lo menos posible y caracterizarlo hasta la saciedad [...] Se puede imaginar que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par —personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer— aplicados al cumplimiento de una función» (Benet, 1973: 157). El estilo además, dice después (Benet, 1973: 158), no es cosa racional, puesto que la razón ha sido incapaz hasta ahora de inventar un instrumento de medición del mismo⁶.

Sobre tipología, géneros, corrientes y algunos procedimientos literarios y su relación con el problema de la ficción

Conocida su concepción de la literatura como un acto de fruición, de verdad y de conocimiento, lo que lo hermana con muchos otros escritores del medio siglo más allá de lo que a simple vista puede observarse, y planteada su relación con el discurso científico en general y científico literario en particular, voy a exponer algunas de sus reflexiones sobre la ficción literaria en un sentido más concreto, lo que me obliga a referirme a sus ideas sobre géneros y tipología literarios, pues es a este propósito donde se deslizan algunas conclusiones de interés sobre lo que pueda ser la ficción literaria.

Juan Benet (1973: 125) se pronuncia, como suele ser frecuente en

⁶ Estrechamente vinculada a estos planteamientos globales, encontramos lógicamente su explícita concepción de lo que pueda ser la creación literaria. En su entrevista publicada en *Los Cuadernos del Norte* (Merino, 1983: 34), Benet expone que la creación literaria, que en principio puede provenir del acto más nimio, comporta un oficio y supone una tradición. En primer lugar, la creación supone un qué, derivado de una compulsión, basado en una experiencia propia —no se olvide la relación que establece entre literatura y vida—, lo que la convierte en un acto casi fisiológico. Pero ese qué se desarrolla y toma forma en un cómo que puede estar condicionado por una tradición cultural. Ahora bien, si seguimos en esta dirección hallaremos que creación e inspiración se implican, habiendo constituido esta última cuestión objeto de una larga reflexión por su parte que la vincula finalmente al estilo, lo que da título a su conocidísimo libro, aunque éste sea el elemento crucial literario y termine tirando de aquélla que por sí sola no sirve para crearlo (Benet, 1973: 23) al aportar en lenguaje formal sólo una mercancía breve, incompleta y circunstancial (Benet, 1973: 45). De todos modos, se ocupa de hacer ciertas calas históricas en lo que haya podido ser y sea la inspiración, preguntándose dónde radica su fuerza y definiéndola como aquel gesto de la voluntad más distante de la conciencia que puede brotar cuando en el escritor existe un cierto estado de tensión creado por la voluntad con una cierta independencia respecto al conocimiento.

él, con tanta rotundidad como pragmatismo y claridad mental sobre la debatida cuestión de los géneros literarios. Así, ante el problema que suele representar la determinación y correspondiente definición de los géneros y ante la doble actitud que se puede mantener al respecto, o decidirse por un número indefinido o suprimirlos todos, nuestro escritor se pronuncia por la vía de la supresión por cuanto «casi todas las categorías de valor implícitas en el concepto de género aplicado a la obra de arte sirven de bien poco y sólo aprovechan con frecuencia para establecer un didactismo basado en valores superficiales y engañosos».

En su libro *Puerta de tierra*, una colección de inteligentes y variados ensayos, incluye algunas reflexiones sobre las diferencias que puedan existir entre épica y lírica a partir de la necesidad de hallar larga, compleja, culta e insólita explicación de un hecho anecdótico y peregrino de raíces infantiles. Las conclusiones a que llega nuestro ingeniero de la palabra son las siguientes (Benet, 1970a: 42-43): la épica narra acontecimientos extraordinarios nunca vistos por el poeta, acontecimientos de raíz imaginaria sin semejante posible, humanamente incomprensibles desde la experiencia o sobredimensionados con respecto a la experiencia de los hombres, con la decisiva ayuda de la Musa, a la que definitivamente todo poeta épico apela. Tal apelación ha quedado ya como un introito del poema, aparezcan o no las musas. Lo narrado no está sometido, pues, a la exactitud que obliga a la crónica, sino a la verosimilitud que permita comprender en todo caso al lector la proporción existente en los hechos épicos y lo hechos humanos. La metáfora tiene, pues, en la épica su origen, dice (Benet, 1970a: 22-23), ya que el poeta mediante la asociación de dos planos se ve obligado a ofrecer al lector la escala de referencia entre lo fabuloso que se describe en la obra y lo que el lector conoce. Ahora bien, por lo que respecta a la diferencia entre épica y lírica, Benet afirma que, mientras que el poeta épico ha de explicar lo imaginario-desconocido para dotar al lector de medios comprensivos, el poeta lírico recurre a elementos tan conocidos que su descripción es contraproducente: el épico es el narrador de lo nunca visto y el lírico lo es de lo común, aunque persigan ambos ocupar con su obra un puesto en el mundo del arte, haciéndolo con el empleo a su vez de dos procedimientos: uno, hacer de lo extraordinario algo inteligible, con el empleo de la metáfora; el otro, hacer de una cosa ordinaria otra extraordinaria, con el empleo de la hipérbole que compara lo común a lo extraordinario.

Sobre la novela: A la hora de establecer su concepto de novela, Benet (1973: 124; cf. Merino, 1983: 37) lo hace mediante un breve comentario crítico de la definición que ofrece el Diccionario de Oxford

—«una obra de ficción, en prosa, de ciertas dimensiones»—, pues tal definición le parece vaga, general e incompleta al servir para caracterizar lo que es la obra literaria más que para acotar lo que pueda ser la novela. En este sentido, la obra literaria queda definida por su ficcionalidad y queda diferenciada por sus dimensiones. Sin embargo, Benet manifiesta que no todo lo que es ficción es literatura ni toda la literatura tiene que ser antes que otra cosa ficción.

Este género ha llegado a absorber en la actualidad, expone Juan Benet (1973: 123), a casi todos los demás géneros literarios, incluyendo en su haber casi todo el arte de las letras de los últimos cien años, con exclusión de la lírica. Este género nuevo es la consecuencia, sigue razonando nuestro escritor, de la simplificación y liquidación de otros géneros; de la concentración de sus límites y reducción y fortificación de sus fronteras como respuesta a la presión de otras disciplinas sólo parcialmente literarias; el género novela es consecuencia también de la liberación de las normas y de la supresión de reglas con objeto de conseguir una producción más rica y múltiple (Benet, 1973: 123). De esta manera, la novela en cuanto género abierto, difícilmente clasificable por tanto, va a asegurar la especificidad de la literatura al incorporar los modos narrativos cualesquiera que estos sean y al perder su interés sustantivo por los hechos narrados, esto es, al decantarse por los valores artísticos que pone en primer plano y no por otro tipo de valores y funciones informativas subsidiarias. Está claro que Benet vuelve a poner en primer plano la vasta categoría del estilo, en tanto categoría abarcadora de lo que en narratología llamamos discurso, despreciando su interés por la historia⁷. Está primando una vía formal-literaria y negando la contenedora. Benet defiende así tanto la novela como la literatura que no se deja avasallar por el afán docente, que cultivan su estilo, lo que asegurará su vida literaria futura, estilo que es una manera cualitativa de conocer: «La cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto» (Benet, 1973: 135). Aquí hunden, pues, sus raíces las posiciones antirrealistas de Benet y la diferencia fundamental que establece entre una concepción de la literatura como actividad cognoscitiva

⁷ No sólo se trata de una reflexión teórica. Benet la lleva a la práctica hasta el punto de que María Elena Bravo afirma (en Kathleen Vernon, ed. 1986), no sin acierto, que Benet busca y logra dar cuerpo a una obra artística cuyo objetivo es la investigación de la potencia creadora del discurso; la novela pasa así a ser un medio de investigación de su propia esencia.

⁸ Benet se despacha a gusto sobre las cuestiones de la literatura social-realista y el compromiso político, etc. en «Respuesta al señor Montero» (Benet, 1970e). Asimismo lo hace en sus declaraciones a M. Roig (1975: 25-26): «Lo mejor que se puede hacer es

realista, con sus funciones sociales subsidiarias⁸, que ha calado durante decenios cierta estética marxista por ejemplo, y una concepción de la literatura también como actividad de conocimiento, aunque literario. Estos razonamientos de Benet explican que haga hincapié, eso sí, normativamente en la fórmula del éxito literario: «Y ahora a lo que voy —dice—: yo creo que la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora, para dejar un residuo que sólo puede tener sabor literario. La única fórmula capaz de asegurar la estabilidad es la de fijar indisolublemente aquel componente volátil al residuo, para constituir una única molécula organizada alrededor de la estructura artística. Eso quiere decir que el interés no puede radicar en la información en sí [...] sino en aquel estilo narrativo que haga permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad» (Benet, 1973: 137-138).

Sobre el costumbrismo-realismo: Benet se ha referido despectivamente a este tipo de escritura realista ya en sus primeros ensayos, constituyendo una constante a lo largo de su producción. Así, *La inspiración y el estilo* debe su origen entre otras motivaciones a la necesidad que se plantea de indagar la razón por la que desapareció de nuestra lengua el *grand style* para dar paso al costumbrismo. El hecho de que titule el capítulo cuarto de este libro «La entrada en la taberna» es todo un síntoma al respecto, así como el hecho de que buena parte de sus reflexiones se orienten a justificar la pérdida en España, a partir del XVI, de ese gran estilo, lo que ha tenido como consecuencia que los escritores españoles se alimenten de un sentimiento popular y castizo, así como que se cambie la grandilocuencia por la sorna, el entusiasmo por el efectismo y se recurra a la prosa y a la novela para las gracias —no la gloria— de las ventas castellanas. Pero si esto ocurrió ya tan tempranamente en nuestra literatura, la tendencia costumbrista ha durado hasta el tiempo inmediato a Benet. Por eso se refiere a la novela de su momento, de la que salva parcialmente *Tiempo de silencio*, esto es, de finales de los años sesenta, como una novela a la que le falta imaginación, se encuentra muy sujeta a la vida cotidiana y no sale de cierto costumbrismo muy romo (Núñez: 1969). De ahí que, a raíz de un prólogo

no tener posiciones. Disimuladamente estoy creando una doctrina de la literatura no comprometida. Porque a un ingeniero no se le dirá: "Oiga, vamos a hacer un hormigón marxista". En definitiva, el literato no se define por sus ideas. Si se define de alguna manera es por la ambigüedad de sus ideas. Conozco pocos casos que tengan una posición doctrinaria convincente y hayan hecho avanzar la literatura».

puesto a la primera novela de Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (Benet, 1970c), señalara la imaginación como el «lugar» donde sólo se puede encontrar la exactitud del poeta, despreciando las descripciones realistas, con su exactitud de detalles, al modo como escriben los hombres de ciencia.

Esta radical crítica del realismo halla en la figura de Galdós su concreción más importante. Su a la postre razonado rechazo es tal que declara a Antonio Núñez que cambia «todo Galdós por una novela de Stevenson». Las razones son variadas y se comprenden de inmediato a la luz de sus concepciones literarias ya expuestas. Algunas de las manifestadas son las siguiente: Galdós no es motivo de gozo para la clase culta, no ha inspirado al escritor posterior, siguió el modelo «sociológico» de Balzac y de Zola, ocupa un lugar encumbrado por razones extraliterarias y fue un escritor limitado al subordinarse a unas ideas muy claras sobre literatura (Benet: 1970d).

Termino ya. Queda, pues, clara su concepción de la literatura como mostración de lo real, como un acto de verdad y conocimiento de la realidad en sus dimensiones efímeras e irrepetibles. Queda clara también la raíz mítico-religiosa de esta concepción (Rodríguez Padrón, 1979) y la contradicción palpable en que entra al afirmar desde sus reflexiones filosófico-estéticas la imposibilidad de una filosofía del arte literario. Asimismo, debemos reparar en que su defensa de la unicidad y originalidad de la obra de arte es excesiva porque niega dialécticamente la unicidad y originalidad de todas y cada una de las prácticas humanas restantes, virtuales objetos reales de la actividad cognoscitiva científica. Dado que su teoría es esencial, comprendemos su toma de partido teórico en beneficio de su propia obra y en contra del realismo. Ahora bien, su antirrealismo no debe ser interpretado como un rechazo de la verdad literaria, que cristaliza una realidad de otro modo inasible, nutriéndose en la ficción, lo que explicaría el agudísimo título con que el desaparecido Ricardo Gullón (1973) abría su artículo sobre la importante novela de Benet *Volverás a Región*: «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España»⁹.

⁹ Gullón deja escrito a propósito de la novela lo siguiente: «Porque en esas ficciones se registra la misma complacencia en la evocación de zonas misteriosas y de figuras deslizantes como sombras por la frontera indecisa entre lo real y lo fantástico, y porque esa indecisión es la marca de un modo de flotar en lo onírico, sin que el lector llegue a estar seguro de cuál es la consistencia de un mundo y de unas gentes en quienes oscuramente se reconoce».

EL PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA GENÉTICO EN EL SENO DE LOS ESTUDIOS
SOBRE LITERATURA Y SOCIEDAD EN ESPAÑA

CUESTIÓN PRELIMINAR: EL PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA GENÉTICO EN
EL ÁMBITO EDITORIAL HISPÁNICO

La primera edición de Goldmann en español, realizada por supuesto en Argentina, se remonta a 1958. Se trata de *Ciencias humanas y filosofía* que había aparecido en francés a comienzos de los años cincuenta, donde ya se sostenía la prioridad del análisis de la articulación entre la estructura psíquica del individuo y la clase social, estructura psíquica común a los individuos de esa clase, que tiende a la coherencia pero también a la limitación de la comprensión del mundo, resultando posible fundamentar una teoría de las visiones del mundo. Este mismo trabajo, con el título ligeramente cambiado, volverá a editarse justo doce años después también en Buenos Aires: *Las ciencias humanas y la filosofía*. En 1962, también en Argentina, aparece un libro goldmanniano de interés por reunirse en el mismo una importante serie de artículos publicados previamente entre 1947 y 1958. Se trata de *Investigaciones dialécticas* cuya edición original francesa es de 1959. Comenzaba a acortarse, por tanto, el espacio temporal entre las ediciones francesas y las españolas —hablo de lenguas en este preciso momento— y dándose la oportunidad al lector hispano de entrar en contacto con problemas metodológicos sobre el materialismo dialéctico, el concepto de reificación o cosificación, el de estructura significativa, etcétera. Ese mismo año, esta vez en Caracas, aparece su trabajo sobre Marx, Lukács y Girard, aparte de varias entrevistas en la prensa.

El primer trabajo de Goldmann que se publica en España, un trabajo sobre Kierkegaard, aparece en 1966, en Madrid, el mismo año en que lo había publicado la parisina editorial Gallimard. En 1965, ve la luz en Puerto Rico el artículo «Introducción a los problemas de una sociología de la novela». Por lo que respecta al año 1967, éste no puede empezar mejor, editorialmente hablando, para el estructuralismo genético, pues, de nuevo en Madrid, aparece *Para una sociología de la novela*, en 1971, luego reeditado en 1975, presentándose tal libro en la contraportada como la propuesta de un nuevo método científico de crítica literaria en sus comienzos que supone «un cambio radical, similar a los que permitieron en su tiempo la constitución de las ciencias de la naturaleza». Las evidencias que este libro ponía en entredicho, lo que suscitó polémica, se referían a la autoría de la creación cultural que, según Goldmann, correspondía a los grupos sociales y no a los indivi-

duos. Incluía artículos escritos entre 1963 y 1964, sobresaliendo entre ellos los dedicados a cuestiones metodológicas y al análisis de algunas novelas de Malraux y del *nouveau roman*. El año 1968, un año editorialmente importante junto al de 1971 para el estructuralismo genético tanto en España como en Argentina —no se olvide que el total de trabajos, libros, artículos y otras colaboraciones, publicados en español ronda la treintena, repartida mitad por mitad entre ambas orillas del Atlántico. Pues bien, en 1968 se da a conocer con pie editorial de Barcelona uno de los más famosos trabajos de Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, que había aparecido en Francia en 1955, uno de los primeros aldabonazos de renovación de la crítica en Francia¹⁰, aunque con otro título *El hombre y lo absoluto*, dejando para el subtítulo el original nombre francés, un estudio en el que, como se sabe, persigue desarrollar un método positivo en el estudio de obras filosóficas y literarias y contribuir a la comprensión de una serie de escritos que, pese a las diferencias, afirma el autor, se hallan emparentados. Andando el tiempo, tan famoso y fundamental estudio goldmanniano sobre el surgimiento histórico de la *visión trágica*, esto es, la visión que vive únicamente para la realización de valores «rigurosamente irrealizables», la búsqueda de lo absoluto por parte del hombre, será nuevamente editado, en 1985, e incluso al año siguiente Planeta lo incorporará a una colección de amplia difusión «Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo», donde compartiría mesa con las revistas del corazón y los diarios en los quioscos españoles, al tiempo que la posibilidad de aumentar el número de lectores. También se publica, en Ariel de Barcelona, *Las estructuras y los hombres* e incluso, en colaboración con J. Leenhardt, se ofrece una entrevista realizada a Goldmann en un periódico madrileño, el *Diario SP*. Ese mismo año en Argentina se da a

¹⁰ Aunque la obra de Goldmann creó polémica en Francia y no pasó desapercibida —un repaso por la bibliografía es suficientemente ilustrativo al respecto—, según Huertas Vázquez razona, ésta no fue plenamente aceptada: «Sin embargo, la obra de Lucien Goldmann no ha tenido gran eco en el ámbito intelectual francés. Efectivamente, Goldmann era un extranjero que se había integrado en Francia sin dificultad, pero también es cierto que jamás fue plenamente aceptado, al menos intelectualmente. Hombre evidentemente incomprendido y rechazado, por la derecha por su ideal socialista, y, por la izquierda, por su crítica al marxismo oficial y por su fidelidad a las fuentes primeras del marxismo y a las ideas del joven Lukács. Sobre esta base, su obra se presentaba como un intento de integración de sistemas tan heterogéneos como los de Marx y Freud, Lukács y Piaget, con resonancias de Max Weber, Dilthey y Heidegger. Y esto era arriesgado, sobre todo, en un ambiente como el francés, en el que luchan las más diversas tendencias intelectuales» (Huertas, 1982: 8).

conocer *Marxismo, Dialéctica y Estructuralismo* y se publica un artículo sobre «Socialismo y Humanismo» en un libro colectivo, artículo que había aparecido en la primavera de 1966 en una revista de París. En Caracas, *La Ilustración y la sociedad actual*, de lo que se había ocupado a finales de la década de los cincuenta. A su vez, la muy activa y renovadora editorial Barral incluye un artículo de Goldmann en el libro colectivo *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, de 1968, sobre el concepto de estructura.

Sánchez Vázquez, por su parte, recoge un trabajo de 1959 para su excelente antología sobre *Estética y marxismo*, aparecida en México, en 1970, que aparece con el título «Creación literaria, visión del mundo y vida social», que había aparecido con el título de «Matérialisme Dialectique et Histoire de la Littérature», en 1947, presentado por el filósofo español en los siguientes términos: «Lucien Goldmann, inspirado en cierto modo por los trabajos del joven Lukács, considera que la obra literaria es la expresión de una visión del mundo. Esta visión no es un hecho individual, sino social. El escritor es el hombre que encuentra la forma adecuada para expresar ese universo de seres y cosas. Aunque la biografía del autor, así como sus pensamientos e intenciones, no deben ser despreciados, lo que cuenta sobre todo es la significación objetiva de la obra. Ni las experiencias personales que intervinieron en la génesis de la obra ni el análisis de su contenido ideológico ni la explicación sociológica pueden agotarla» (Sánchez Vázquez, 1970, I: 257-258). Algo parecido hace por entonces, en 1971, la bonaerense editorial Paidós al recoger el artículo «El concepto de estructura significativa en historia de la cultura», aparecido por primera vez en 1958, en el volumen colectivo *Sentidos y usos del término estructura*, también recogido por Altamirano y Sarlo en su edición de trabajos titulada *Literatura y sociedad*, pero ya en 1977. Finalmente, Goldmann ofrece sendas colaboraciones sobre cuestiones metodológicas en los conocidos volúmenes colectivos, uno español y el otro americano, titulados, respectivamente, *Problemas de metodología en sociología de la literatura* y *Sociología de la creación literaria*, los dos de 1971 y de gran circulación por entonces. Los trabajos ofrecidos al público de lengua española habían aparecido en 1964 y en 1967 y se titulaban, respectivamente: «El estructuralismo genético en sociología de la literatura», donde las emprende contra la sociología empírica de Escarpit, y «La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método».

Desde la mitad de la década de los setenta, las obras del filósofo y crítico marxista rumano-francés han ido incorporándose al mercado más lenta y selectivamente, llamando la atención la recuperación que

la editorial Amorrortu de Buenos Aires hace de los primeros trabajos del teórico. Así en 1974 ofrece sus estudios sobre Kant, su tesis doctoral hecha en Zurich, que habían aparecido en alemán en 1945 (*Mensch, Gemeinschaft und Welt in der Philosophie Immanuel Kants Studien zur Geschichte der Dialektik*, Zurich, Europa Verlag), con el título de *Introducción a la filosofía de Kant*. La versión que Amorrortu ofrece es la publicada en 1967 por Gallimard, que incluye un nuevo prefacio con respecto a la primera versión francesa de 1948. Al año siguiente, en 1975, esta editorial da a la luz el estudio *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva*, que inicialmente formaba parte como apéndice de la edición suiza citada. En 1974, la salmantina editorial Sígueme había publicado uno de los estudios de Goldmann sobre Piaget, el titulado «Jean Piaget y la filosofía», en *Jean Piaget y las ciencias sociales*, de varios autores, de cuyo particular estructuralismo y original indagación genética de las diversas estructuras del saber, como es conocido, se había servido el teórico para su global proyecto de conocimiento y al que le unía una relación de amistad (Piaget sacó a Goldmann de un campo de refugiados suizo para llevarlo a la Universidad). Amorrortu nuevamente y en ese mismo año ofrece a los lectores el volumen de artículos *Marxismo y ciencias humanas*, cuya edición francesa había tenido lugar en 1970, en la que se incluye una serie de artículos aparecidos entre 1959 y 1969, algunos de ellos ya conocidos por el público lector hispano, sobre génesis y estructura, problemas de método en sociología de la literatura, el sujeto de la creación cultural, conciencia real y conciencia posible, además de otros sobre marxismo y teóricos marxistas, consecuencia éstos de esa aplicación de su método marxista al conocimiento del marxismo, algo infrecuente y ciertamente original en la historia de ese pensamiento.

En los pasados años ochenta, aparte de las reediciones comentadas, en 1980 exactamente, la editorial Fontamara de Barcelona publica *La creación cultural en la sociedad moderna* que, como tal libro había aparecido en su edición francesa en 1971, con una serie de artículos previamente publicados entre 1967 y 1970 sobre la importancia del concepto de conciencia posible, las posibilidades de la acción cultural en los medios de comunicación de masas, las interdependencias entre la sociedad industrial y las nuevas formas de creación literaria, la dialéctica hoy, etcétera. Finalmente, Vidal Beneyto recoge para su estudio-antología de tintes postestructuralistas *Posibilidades y límites del análisis estructural*, de 1981, el breve análisis-respuesta que Goldmann y N. Peters efectuaron en 1970 del soneto «Les Chats» de Baudelaire, analizado previamente por Jakobson y Levi-Strauss y que tanta literatura crítica levantó.

El hecho de haber seguido estos pasos editoriales del estructuralismo genético en nuestra lengua —no olvidemos que la necesidad tanto como la oscura ley del mercado habían construido un sólido puente entre la Península Ibérica y el continente americano— nos permiten comprender que los mismos fueron efecto de una necesidad de apertura y de renovación, sobre todo los pasos dados en los años setenta. Esta afirmación hace que valore positivamente por bien sustentadas las siguientes palabras, las únicas —si mal no recuerdo— que dedica a Goldmann en su estudio sobre el pensamiento literario español producido entre 1965 y 1975, Carmen Martínez Romero: «Por otra parte, el interés de Ciencia Nueva por los nuevos planteamientos teóricos de la crítica marxista francesa tienen su más directa expresión en la acogida dispensada a la traducción de [*Para una*] *Sociología de la novela*, del crítico francés Lucien Goldmann, pues fue recibida como el comienzo de un nuevo movimiento crítico, y su valoración llega a ámbitos nada comprometidos con la renovación teórica, como las páginas de la revista oficialista *El Libro Español*, donde se subraya su carácter renovador aunque se cuestione su carácter ideológico. En las páginas de la prensa liberal se consideró que su influencia podía animar el quieto panorama de la crítica española, y Carlos Gurméndez aprovecha su comentario en *Triunfo* para defender la necesidad de renovación de nuestra crítica, mientras Eusebio Poncela en *Revista de Ideas Estéticas* subraya de forma “emotiva” [al dejar constancia discursiva del efecto que le ha producido el libro en cuestión] la beneficiosa influencia que el texto podía ejercer en la crítica española» (Martínez Romero, 1989: 135).

Estamos, pues, en los orígenes mismos de lo que se llamó la «moda Goldmann», una moda a la que no fue ajena la celebración del Congreso sobre Sociología de la Literatura de Zaragoza en 1973¹¹. Pero no

¹¹ El «I Encuentro de Sociología de la Literatura», celebrado entre el 25 y el 27 de marzo en Zaragoza, contó, según leemos en el número 294 de *Ínsula*, con un variado programa de comunicaciones en las que confluían perspectivas sociológicas de la literatura «empiristas» más que empíricas, como diría Goldmann, dialécticas y marxistas, aunque en escasa cantidad. El programa es el siguiente: F. Ynduráin, «Estado de la cuestión en España»; J. Beneyto, «La vinculación de la literatura y los *mass-media*»; J. M. Bardavío, «La estructura de *El último mohicano* de Fenimore Cooper y la significación de su recepción en la España de 1830»; A. Amorós, «La peculiar mitología de las canciones de Manolo Escobar»; J. M. de Azaola, «Los aspectos económicos de la edición de libros»; C. Pérez Gállego, «Morfología de la novela»; J. M. Castellet, «Ventajas y limitaciones de la crítica marxista»; M. Alvar, «Resultados de encuestas sobre sociolingüística»; J. M. Díez Borque, «Las manipulaciones comerciales del gusto literario»; S. Sanz Villanueva, «La recepción de las novelas rosas en el ambiente universitario»; S. del

pensemos que tal recepción positiva se alargaría mucho tiempo. Ya sabemos que lo que justifica la moda es su continua renovación.

Anexo bibliográfico: Ediciones de Lucien Goldmann

1. EDICIONES EN FRANCÉS¹²

GOLDMANN, L.

- (1945, ed. alemana), *La communauté humain et l'univers chez Kant*, Paris, P.U.F., 1948; Paris, Gallimard, 1967.
- (1952), *Sciences humaines et philosophie*, Paris, P.U.F.; Paris, Gonthier, 1966. ed. aumentada.
- (1955), *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dan «Les Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.
- (1956), *Jean Racine, dramaturge*, Paris, l'Arche; *Racine*, Paris, l'Arche, 1970.
- (1959), *Recherches Dialectiques*, Paris Gallimard.
- (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- (1970a), *Marxisme et sciences humanines*, Paris, Gallimard.
- (1970b), *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos.
- (1971a), *Situation de la critique racienne*, Paris, L'Arche.
- (1971b), *Le création culturelle dans la société moderne*, Paris, Donoël.
- (1973), *Lukács et Heidegger. Fragments posthumes établis et présentés par Youself Ishaghpour*, Paris, Denoël.
- (1978), *Epistémologie et Philosophie Politique*, Paris, Denoël/Gonthier.

GOLDMANN, L. et al.

- (1963), *Problèmes d'une sociologie du roman*, Bruxelles, Editions de la Université de Bruxelles.
- (1969), *Sociologie de la littérature*, Bruxelles, Editions de la Université de Bruxelles.

Campo, «Los métodos objetivos de una posible sociología de la literatura»; A. Martínez Herrarte, «El reflejo de la sociedad en la novelística de Francisco Ayala»; J. C. Mainer, «La formación escolar de los escritores españoles entre 1875 y 1939»; y J. M. Aguirre, «El poeta zaragozano Miguel Labordeta». Precisamente, a decir de Mainer (1973: 72), uno de los que debieron pronunciar el nombre de Goldmann, y algo más que el nombre, fue Cándido Pérez Gállego, pues en su comunicación trataba de estudiar la unión «de estructuras narrativas con la consideración de estructuras mentales en el lector medio».

¹² Doy cuenta sólo de la relativa a los libros, pues la importante serie de artículos publicados por Goldmann se va recogiendo sistemática y periódicamente en libros como los titulados *Recherches dialectiques* (1959), *Pour une sociologie du roman* (1964), *Marxisme et Sciences Humaines* (1970), *La création culturelle dans la société moderne* (1971), *Epistémologie et Philosophie Politique* (1978).

2. EDICIONES EN ESPAÑOL¹³

2.1. Ordenación conforme a la primera edición original

GOLDMANN, L.

- (1945), *Introducción a la filosofía de Kant*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.
- (1945), *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.
- (1947), «Creación literaria, visión del mundo y vida social», en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.) (1970), *Estética y marxismo*, México, Era, vol. I, pp. 284-297.
- (1952), *Ciencias humanas y filosofía*, Buenos Aires, Galatea, 1958; *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972; 1978.
- (1955), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona, Península, 1968; 1985, segunda edición; Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- (1958), «El concepto de estructura significativa en historia de la cultura», en BASTIDE, R. et al (1968), *Sentidos y usos del término estructura*, de varios autores, Buenos Aires, Paidós; y en ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (eds.) (1977), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 65-74.
- (1959), *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1962.
- (1961), «Marx, Lukács, Girard y la sociología de la novela», *Cultura Universitaria*, núms. 78-79, Caracas, 1962.
- (1962), «Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács», en LUKÁCS, G. (1971), *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA.
- (1963), «Introducción a los problemas de una sociología de la novela», *Revista de Ciencias Sociales*, vol. XIX, núm. 1, Puerto Rico, 1965.
- (1964a), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; Madrid, Ayuso, 1975, segunda edición.
- (1964b), «El estructuralismo genético en sociología de la literatura», en GOLDMANN, L. et al. (1964), *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, segunda edición, pp. 205-234.

¹³ Dado el interés en subrayar la recepción y efectos del pensamiento estructuralista genético en nuestro horizonte cultural y literario, ofrezco en esta ocasión las entradas correspondientes a todas las publicaciones existentes en español, sin discriminar artículos, etc., con cuatro ordenaciones posibles que iluminen en concreto la trayectoria editorial del teórico: 1) La que se corresponde con la de la fecha de su aparición original francesa, con objeto de que se compruebe el grado de sincronización de las ediciones castellanas; 2) La que se corresponde con la fecha real de incorporación a la vida cultural de nuestra lengua, con objeto de que el lector se percate de ciertos puntos exactos espacio-temporales, aunque luego se anden diversos y sinuosos caminos como es propio de todo hecho cultural en su acción y proyección históricas; 3) La correspondiente a las ediciones en España, por razones obvias; y 4) Las aparecidas en países latinoamericanos, algunos de ellos en mejores condiciones políticas durante los años sesenta y setenta que España, si bien no podemos olvidar la importante función que cumplieron las editoriales de aquellos países en relación con nuestro país al suministrar legal o ilegalmente las más variadas ediciones.

- (1964c), «Socialismo y Humanismo», en FROMM, E. et al. (1968), *Humanismo socialista*, Buenos Aires, Paidós.
- (1966), «Sobre el problema de la objetividad en las ciencias sociales», en AJUARIAGUERRA et al. (1968), *Psicología y Epistemología genética. Temas piagetianos*, Buenos Aires, Proteo.
- (1966), «Jean Piaget y la filosofía», en GOLDMANN, L. et al. (1974), *Jean Piaget y las ciencias sociales*, Salamanca, Sígueme.
- (1965), *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara, 1980.
- (1965), «El sujeto de la creación cultural», en ECO, U. et al. (1974), *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Martínez Roca.
- (1966), «Kierkegaard en el pensamiento de Georg Lukács», en *Kierkegaard vivo*, de varios autores, Madrid, Alianza.
- (1966), *Marxismo, Dialéctica y Estructuralismo*, Buenos Aires, Caldem, 1968.
- (1966), «Epistemología de la sociología», en PIAGET, J. et al. (1972), *Epistemología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Proteo.
- (1967), «La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método», en GOLDMANN, L. et al. (1971), *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 9-43.
- (1968a), *Las estructuras y los hombres*, Barcelona, Ariel
- (1968b), *La Ilustración y la sociedad actual*, Caracas, Monte Ávila.
- (1968c) (en colaboración con J. Leenhardt), «Sociología de la literatura», *Diario SP*, 8 de mayo, pp. 14-15.
- (1970a), *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.
- (1970), «Estructura: Realidad humana y concepto metodológico», en MACSEY, R. y DONATO, E. (eds.) (1970), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barcelona, Barral.

GOLDMANN, L. y PETERS, N.

- (1970), «“Les Chats” de Charles Baudelaire», en VIDAL BENEYTO, J. (ed.), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 335-338.

2.2. Ordenación cronológica de aparición en español

GOLDMANN, L.

- (1958 [1952]), *Ciencias humanas y filosofía*, Buenos Aires, Galatea.
- (1962 [1959]), *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Universidad de Venezuela.
- (1962 [1961]), «Marx, Lukács, Girard y la sociología de la novela», *Cultura Universitaria*, núms. 78-79, Caracas.
- (1965 [1963]), «Introducción a los problemas de una sociología de la novela», *Revista de Ciencias Sociales*, vol. XIX, núm. 1, Puerto Rico.
- (1966 [1966]), «Kierkegaard en el pensamiento de Georg Lukács», en *Kierkegaard vivo*, de varios autores, Madrid, Alianza.
- (1967 [1964]), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva; Madrid, Ayuso, 1975, segunda edición.

- (1968 [1955]), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona, Península, 1968; 1985, segunda edición.
- (1968 [1966]), *Marxismo, Dialéctica y Estructuralismo*, Buenos Aires, Caldem.
- (1968 [1964]), «Socialismo y Humanismo», en FROMM, E. et al. (1968), *Humanismo socialista*, Buenos Aires, Paidós.
- (1968 [1958]), «El concepto de estructura significativa en historia de la cultura», en BASTIDE, R. et al. (1968), *Sentidos y usos del término estructura*, de varios autores, Buenos Aires, Paidós.
- (1968), *Las estructuras y los hombres*, Barcelona, Ariel
- (1968), *La Ilustración y la sociedad actual*, Caracas, Monte Ávila.
- (1968) (en colaboración con J. Leenhardt), «Sociología de la literatura», *Diario SP*, 8 de mayo, pp. 14-15.
- (1968 [1966]), «Sobre el problema de la objetividad en las ciencias sociales», en AJUARIAGUERRA et al. (1968), *Psicología y Epistemología genética. Temas piagetianos*, Buenos Aires, Proteo.
- (1970 [1947]), «Creación literaria, visión del mundo y vida social», en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A., ed. (1970), *Estética y marxismo*, México, Era, vol. I, pp. 284-297.
- (1970 [1970]), «Estructura: Realidad humana y concepto metodológico», en MACSEY, R. y DONATO, E. (eds.) (1970), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barcelona, Barral.
- (1971 [1962]), «Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács», en LUKÁCS, G. (1971), *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA.
- (1971 [1964]), «El estructuralismo genético en sociología de la literatura», en GOLDMANN, L. et al. (1964), *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, segunda edición, pp. 205-234.
- (1971 [1967]), «La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método», en GOLDMANN, L. et al. (1971), *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 9-43.
- (1972 [1952]), *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión; 1958, primera edición en español.
- (1972 [1966]), «Epistemología de la sociología», en PIAGET, J. et al. (1972), *Epistemología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Proteo.
- (1974 [1945]), *Introducción a la filosofía de Kant*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1974 [1966]), «Jean Piaget y la filosofía», en GOLDMANN, L. et al. (1974), *Jean Piaget y las ciencias sociales*, Salamanca, Sígueme.
- (1974 [1965]), «El sujeto de la creación cultural», en ECO, U. et al. (1974). *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Martínez Roca.
- (1975 [1945]), *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1975 [1964]), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, segunda edición; primera edición en 1971.
- (1975 [1970a]), *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1977 [1958]), «El concepto de estructura significativa en historia de la cultura», en ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (eds.) (1977), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 65-74.
- (1978 [1952]), *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión; 1958, primera edición en español.

- (1980 [1975]), *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara.
- (1985 [1955]), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona, Península, 1985, segunda edición; primera edición en 1968.

GOLDMANN, L. y PETERS, N.

- (1981 [1970]), «“Les Chats” de Charles Baudelaire», en VIDAL BENEYTO, J. (ed.), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 335-338.

2.3. Publicaciones aparecidas en España

- (1966 [1966]), «Kierkegaard en el pensamiento de Georg Lukács», en *Kierkegaard vivo*, de varios autores, Madrid, Alianza.
- (1967 [1964]), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva; Madrid, Ayuso, 1975, segunda edición.
- (1968 [1955]), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona, Península, 1968; 1985, segunda edición.
- (1968), *Las estructuras y los hombres*, Barcelona, Ariel
- (1968) (en colaboración con J. Leenhardt), «Sociología de la literatura», *Diario SP*, 8 de mayo, pp. 14-15.
- (1970), «Estructura: Realidad humana y concepto metodológico», en MACSEY, R. y DONATO, E. (eds.) (1970), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barcelona, Barral.
- (1971 [1962]), «Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács», en LUKACS, G. (1971), *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA.
- (1971 [1964]), «El estructuralismo genético en sociología de la literatura», en GOLDMANN, L. et al. (1964), *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1971, segunda edición, pp. 205-234.
- (1974 [1965]), «El sujeto de la creación cultural», en ECO, U. et al. (1974), *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Martínez Roca.
- (1974 [1966]), «Jean Piaget y la filosofía», en GOLDMANN, L. et al. (1974), *Jean Piaget y las ciencias sociales*, Salamanca, Sígueme.
- (1975 [1964]), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, segunda edición; primera edición en 1971.
- (1980 [1965]), *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara.
- (1985 [1955]), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona, Península, 1985, segunda edición; primera edición en 1968.

GOLDMANN, L. y PETERS, N.

- (1981 [1970]), «“Les Chats” de Charles Baudelaire», en VIDAL BENEYTO, J. (ed.), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 335-338.

2.4. Publicaciones aparecidas en Latinoamérica

- (1958 [1952]), *Ciencias humanas y filosofía*, Buenos Aires, Galatea.
- (1962 [1959]), *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1962.
- (1962 [1961]), «Marx, Lukács, Girard y la sociología de la novela», *Cultura Universitaria*, núms. 78-79, Caracas.
- (1965 [1963]), «Introducción a los problemas de una sociología de la novela», *Revista de Ciencias Sociales*, vol. XIX, núm. 1, Puerto Rico.
- (1968 [1966]), *Marxismo, Dialéctica y Estructuralismo*, Buenos Aires, Caldem.
- (1968 [1964]), «Socialismo y Humanismo», en FROMM, E. et al. (1968), *Humanismo socialista*, Buenos Aires, Paidós.
- (1968 [1958]), «El concepto de estructura significativa en historia de la cultura», en BASTIDE, R. et al. (1968), *Sentidos y usos del término estructura*, de varios autores, Buenos Aires, Paidós.
- (1968), *La Ilustración y la sociedad actual*, Caracas, Monte Ávila.
- (1968 [1966]), «Sobre el problema de la objetividad en las ciencias sociales», en AJUARIAGUERRA et al. (1968), *Psicología y Epistemología genética. Temas piagetianos*, Buenos Aires, Proteo.
- (1970 [1947]), «Creación literaria, visión del mundo y vida social», en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A., ed. (1970), *Estética y marxismo*, México, Era, vol. I, pp. 284-297.
- (1971 [1967]), «La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método», en GOLDMANN, L. et al. (1971), *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 9-43.
- (1972 [1952]), *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión; 1958, primera edición en español.
- (1972 [1966]), «Epistemología de la sociología», en PIAGET, J. et al. (1972), *Epistemología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Proteo.
- (1974 [1945]), *Introducción a la filosofía de Kant*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1975 [1945]), *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1975 [1970a]), *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1977 [1958]), «El concepto de estructura significativa en historia de la cultura», en ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (eds.) (1977), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 65-74.
- (1978 [1952]), *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión; 1958, primera edición en español.

De la «moda Goldmann» a la crisis del marxismo

El hecho de que se hable con cierta insistencia de «moda Goldmann» debe ponernos alerta a la hora de enfrentarnos al funcionamiento de las teorías y en concreto al funcionamiento de la que nos ocupa, pues hablar de esta manera más bien resulta insulto que halago, al tiempo que todo un síntoma de (sobre)utilización de la teoría como una práctica ideológica en determinada dirección orientada, algo parecido a la «moda Bajtín» que nos envuelve (*cf.* Sánchez-Mesa Martínez, 1995), si no signo de profundo desconocimiento. Por supuesto que no hablo así en defensa de ninguna torre de marfil epistemológica, por cuanto el discurso teórico y científico, sin especificaciones ahora, es un producto histórico y cumple una función instrumental al servicio activo o pasivo de esa historia, si bien operando en el reducido campo de la «comunidad» de científicos, tal como lo plantea la filosofía de la ciencia actual, lo que se toma como un signo de calidad teórica (*cf.* Chicharro, 1987: 63). Si me expreso en estos términos, lo es por el síntoma que pueda suponer de haber sido considerado dicho trabajo teórico de modo excesivamente superficial, esto es, en efecto, sólo como moda, algo que está más que es y algo que se posee más que se conoce, tal como deja caer Amorós en uno de esos panoramas acerca de la producción crítica que anualmente se publicaban: «En los últimos años, el cambio ha sido verdaderamente enorme. Como señalaba José Carlos Mainer en un artículo de la revista *Sistema*, nuestros profesores o alumnos (por no decir nuestros críticos) han pasado súbitamente de Hurtado y Palencia a Northrop Frye. Añadiría yo: de Menéndez Pelayo a Goldmann. No voy a decir que me parezca negativo ese cambio, pero sí que, en un caso así, es muy de sospechar que no conocen de verdad ni han asimilado a unos ni a otros» (Amorós, 1975: 16; *cf.* Mainer, 1973: 73).

Así pues, no podemos dejarnos arrastrar en nuestra aproximación histórica por el «eco» discursivo de aquellos años para evitar perdernos en un mar de gestos en una sociedad que hacía más exhibición de la teoría que teoría y un arma arrojada de la crítica más que crítica firmemente sustentada con unas consideraciones alternativas (*cf.* Mainer, 1973: *passim*), ésta de efectos tanto más lentos como letales, con sus excepciones lógicas. El libro ya citado de Martínez Romero (1989) es suficientemente expresivo al respecto del papel jugado por los neoformalismos, los neosociologismos, etcétera. A él remito. Pero el debate se jugaba a más bandas, pues no sólo se limitaba al espacio del discurso

segundo, sino que afectaba también al discurso primero y en concreto a quienes lo sostenían, los escritores. Esto explica las crisis vividas en el mundo de la creación con el paulatino desmantelamiento del discurso neorrealista y social y la búsqueda de nuevas vías literarias, algo que he estudiado en dos casos concretos, ambos escritores inteligentes y genuinos, Celaya y Benet (cf. Chicharro, 1990; y apartado anterior de este libro). Pues bien, para comprender el grado de enfrentamiento puede leerse, completo, el número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*, el XXIII, de 1970, donde Benet dejó escrito lo siguiente: «Pero lo que más me ofende del clima literario actual es el modo con que se hace patente cierto desprecio a las letras, disimulando y demostrando a la vez por la intemperante profusión de otras disciplinas científicas o cuasicientíficas derivadas de aquéllas. De las letras, en cuanto artículo artístico, cada vez se ocupan menos personas —y con mayor vergüenza— apremiadas a no perder un tiempo que deben dedicar a la lingüística o a la sociología». El autor de *Volverás a Región* había puesto sus largos dedos de ingeniero de caminos y del verbo en la llaga de la moda. En cualquier caso, Rafael Conte, el de 1971 me refiero ahora, tan atento a lo que le rodeaba, había dejado escrito también algo que en su mejor sentido comparto y a lo que ahora me debo: «Hay que acusar a la crítica y hay que defender a la crítica. Desde luego lo que hay que hacer es explicársela».

Claro que tampoco debe satisfacernos una explicación global, que tomo por experta y lúcida y en principio bien orientada, como la que ofrece Mainer al hilo de un trabajo sobre «Historia e historia literaria» en el que en pocas líneas —su objeto es otro, claro está— despacha una decena de años de crítica literaria: «A principios de los años setenta, la llamada “sociología de la literatura” fue un meteoro que apenas dejó la convicción goldmanniana de Juan Ignacio Ferreras (y sus desiguales pero meritorios estudios sobre narrativa decimonónica) y que, al final del decenio, todavía sustentaba una *Historia social de la literatura española* (de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala), más conformista con el canon de lo que su desparpajo daba a entender y más citada por sus errores factuales y sus olvidos que por sus cándidas profesiones de fe marxista» (Mainer, s/f: 27)¹⁴. Tal vez

¹⁴ El resto del párrafo lo dedica Mainer a valorar la situación de los estudios semióticos de aquellos y posteriores años, con su habitual franqueza intelectual, acusando el cambio y grado de madurez operado en los últimos años: «La semiótica llegó de manes franceses e italianos y en ello anduvo una revista de Antonio Prieto, *Prohemio*, y luego una colección de estudios que también orientó en la Editorial Planeta. A

haya quedado poco del estructuralismo genético. Ahora bien, a donde debemos apuntar con nuestros pasos es al proceso de funcionamiento y, en lo posible, a las causas que nos han llevado al lugar en donde estamos una vez conocido éste en concreto. Asimismo, la presente indagación histórica debe abrir el marco de las preguntas que pueda hacerse a la situación no ya sólo de una corriente y de una teoría marxista, sino también a la situación del horizonte marxista de pensamiento y acción históricos en el momento actual, pues es cuestión no menor dado que las teorías marxistas de la literatura aquí sustentadas apuntaban en la literatura a la historia toda.

Precisamente, Fernández Buey (1985: 41-42) ve algo de paradójico en la reciente historia del marxismo en España, pues el florecimiento iniciado en las décadas anteriores quedó truncado justo cuando el proceso de normalización democrática avanzaba en nuestro país. Así pues, la pérdida de influencia de las teorías marxistas, y entre ellas la estructuralista genética, no sólo se debe a los efectos propios del cansancio que produce toda moda y todo proceso «sobreideologizado», sino también a la «proclamación de bancarrota por parte de los más notorios representantes del marxismo estructuralista europeo en las décadas pasadas y la pretendida identificación de esa crisis con la más general de todo el pensamiento marxista [que] han tenido en España su particular repercusión negativa, tanto más cuanto que las influencias del denominado “marxismo francés” en quienes se formaron e intervinieron activamente entre 1960 y 1970 había sido muy notable» (Fernández Buey, 1985: 42). Por lo tanto, no solamente es la crisis de un modelo teórico sino de todo un horizonte de pensamiento que, aparte de haber perdido en nuestro caso la brújula del pensamiento francés, se encontró con una crisis económica internacional, la desconexión de ese pensamiento con grupos sociales, el hundimiento de estructuras políticas de izquierda, el agudo brote de las ideologías nacionalistas y desplazamiento masivo del sentido de la transformación social, la autosuficiencia del capitalismo avanzado, junto a la nula ayuda prestada por la caída de los «socialismos reales» (Fernández Buey, 1985: 42), aparte de por las razones epistemológicas que llevaron a superar todo holismo teórico, relativizándose pragmáticamente todo ahora.

principios de los ochenta, José Romera Castillo establecía un ambicioso mapa de las provincias semióticas españolas (Málaga, Oviedo, Valencia...) y pocos años después las cosas eran más distintas, más serias y, sobre todo, muy lejanas de una pretensión de “nacionalización” de la nueva crítica: díganlo, si no, la activa Asociación Andaluza de Semiótica o la colaboración entre Valencia y Minnesota, a buen seguro los dos factores más activos».

Habermé colocado la venda, para ser claros, antes de recibir la pedrada, me va a permitir rastrear el proceso de funcionamiento del estructuralismo genético en España con el equilibrio cognoscitivo que da la conciencia de estar en un determinado espacio. Así pues, en principio no se trata tanto de justificar el grado de derrota / superación de una teoría como de indagar concretamente en los aspectos que llevaron a la misma, pues tanta importancia tuvo en nuestro país el «marxismo francés», conocido no sólo por traducciones sino también directamente (Berenguer y Ferreras estuvieron en París, donde entraron en contacto con Goldmann, por ejemplo). Esto supone, además, dejar de lado el canto de sirena del «eco» que percibimos en nuestras lecturas momentáneas de aquella periclitada moda en beneficio del seguimiento de la amplitud y calado de ese pensamiento estructuralista genético, lo que entiendo en el sentido de Celaya: «Para poner en claro esto convendría empezar por distinguir entre la “amplitud” y el “calado” de un obra. Escribir para “la inmensa mayoría” no es extenderse a un público, sino tocar de verdad un mínimo y decisivo punto irradiante» (Celaya, 1972: 223). Veamos, pues, no ya tanto la amplitud como el calado, esto es, indaguemos qué «puntos irradiantes», como decía el poeta vasco, tocan las teorías y aplicaciones y de camino saquemos la lección conveniente.

De algunos ataques a la línea de flotación hegeliana del estructuralismo genético

Pese a lo que pueda parecer después de lo dicho, no todo fueron bienvenidas teóricas para el estructuralismo genético en nuestro país. Y no me refiero a esas pequeñas descargas críticas que son fruto del atrevimiento que produce la ignorancia o la lectura rápida cuando no sesgada, sino a un análisis crítico de fondo efectuado por un teórico informado que, fecundado por las teorías dellavolpianas, habría de titular uno de sus libros *El lenguaje artístico*, una manera de reconocer la importancia del análisis preciso de eso, del lenguaje artístico en su aspecto lingüístico, como superación de todo tematismo y contenedismo en que se hallaba obcecado el sociologismo materialista desde hacía décadas, un libro ciertamente insólito en el panorama del pensamiento estético y literario que vio la luz en 1970. Así pues, que M. D. de Asís (1971) se refiriera a Goldmann sólo como un nombre más de la «confusa proliferación de tendencias dentro de la crítica literaria» o que F. Delgado (1973: 18-19) remita a Goldmann como ejemplo de esa

sociología que vio en la novela un campo excepcional de expresión de ideas sociales y la comprobación de principios marxistas, lo que pertenece ya «al museo de curiosidades literarias», no tiene la menor importancia frente al torpedo que lanza a la línea de flotación teórica del estructuralismo genético Valeriano Bozal.

Tampoco tuvo una gran trascendencia teórica que, en 1970, Guillermo de Torre, en su inclasificable libro *Nuevas direcciones de crítica literaria*, dedique una «pormenorizada» atención —tres páginas en ese libro son multitud en otros, pues pasa volando por problemas, corrientes y teóricos literarios— al estructuralismo genético. Después de juzgar con severidad de maestro de escuela vanguardista a la crítica marxista por quererse alzar «con el santo y la limosna del antiguo patrón [la crítica sociológica]», de negarle cualquier viabilidad a sus pretensiones crítico literarias, pone de ejemplo a Lucien Goldmann de crítico sociológico que ha cedido al imperialismo marxista al adoptar su vocabulario, su terminología, etc. —ciertamente, en la bibliografía incluye dos trabajos de Goldmann en el apartado dedicado a la crítica sociológica, pp. 203-204, y no en el propio de la marxista, p. 205—, siendo distinto a Lukács, pese a haber sido su discípulo. El resto de su presentación sintética es algo peregrino en su propia lógica discursiva, pues mezcla informaciones biográficas con principios teóricos y críticas propias. En cualquier caso, pone en duda la científicidad del método presentado, cuestiona la concepción social de la autoría, le reconoce la afirmación relativa a que una sociología de la novela debe abordar la relación entre la forma y el medio social, etc. (G. de Torre, 1970: 144 y 155-157).

Pues bien, centrándonos ya en la crítica de Valeriano Bozal, en el seno del capítulo que dedica a «La estética de Hegel y la estética hegeliana», el primero del libro, incluye un apartado bajo el título «Una forma de totalidad concreta: la estructura significativa de L. Goldmann», justo antes de emprenderlas con la cuestión de la particularidad lukacsiana. Si se refiere a Goldmann es como ejemplo de «mala inversión» de la dialéctica hegeliana, ejemplo de la utilización materialista ingenua de la noción hegeliana de totalidad concreta, por cuanto se limita, viene a decir (Bozal, 1970: 52), a vaciar las tesis del principio idealista obvio rellorando el hueco con la sociedad, sin percatarse de la necesidad de reelaboración de la noción y de su base si se quiere seguir utilizándola. Pero, además y tras subrayar con acierto que el punto de partida de esta teoría es la crítica del economismo inserto en el materialismo tradicional por sacrificar la totalidad a la absolutización de la infraestructura económica (cf. Goldmann, 1959), Bozal se detiene en

los trabajos de proyección teórico y crítico literaria para comprender bien el alcance y limitaciones de su pensamiento. Así se ocupa de la noción de concepción del mundo, criticándola por cuanto con ella no supera los planteamientos hegelianos en su intento de apartarse de la sociología marxista tradicional. Goldmann, al dar prioridad a las aspiraciones y tendencias inconscientes de grupos sociales que aparecen en la forma, no resuelve el problema del contenido que queda como si fuera neutral e independiente, un simple motivo del creador, lo que Bozal considera que no va más allá de la crítica hegeliana del conocimiento exterior. Asimismo, en cuanto a la cuestión de la significación que aparece en las obras, ésta es un equivalente al *Espíritu* manifestado del que hablaba Hegel, si no un retroceso por la confusión que genera al no explicar el mecanismo —el concepto de homología no lo hace o no sirve— que opera en la relación entre lo inconsciente de las tendencias y la consciencia con que aparecen en las imágenes artísticas. En definitiva, lo más que le concede Bozal a esta teoría es considerarla una «forma enriquecida» de la sociología del contenido (Bozal, 1970: 55). No es ésta una crítica baladí. De todas formas resulta curioso que la inquieta editorial Ciencia Nueva, a cuyo consejo pertenecía Bozal, hubiera dado curso a la publicación de *Para una sociología de la novela*. Resulta todo un síntoma del espíritu renovador: todo es bueno con tal de agitar las quietas aguas del historicismo, de la erudición y de la cada vez más agotada estilística (cf. «Equipo de Comunicación», 1970; y Martínez Romero, 1989). Así, en 1967, batía ya sus armas teóricas con los lectores españoles este libro, que tanto tuvo que ver con la moda de que venimos hablando.

Por su parte, Juan Carlos Rodríguez que ya se había ocupado desde sus posiciones teóricas de fuerte perfil althusseriano de criticar en general la base hegeliana del sociologismo crítico, esto es, de criticar la inversión de la dialéctica Espíritu / Materia con sus efectos teóricos indeseables en 1972, en lo que fue su tesis, donde alude a Goldmann, también apunta a la línea de flotación de ésta y de otras teorías finalmente hegelianas. Pues bien, recientemente ha vuelto a insistir en dicha radical crítica del hegelianismo invertido. Uno de los indeseables efectos teóricos que esta problemática hegeliana provoca correspondería a las proposiciones de un Lucien Goldmann, cuyo hegelianismo resulta más fenomenológico que el de Lukács, dice, al plantear que la forma básica plasmada en la «conciencia» del sujeto literario se concibe como conciencia social derivada de las «formas» sociales, lo que es un modo de afirmar que en tal proceso el elemento fundamental es el espíritu expresándose en lo material, una manera de presentación

dual viciada de Literatura / Sociedad por cuanto tal dualidad es la transcripción espíritu / materia (Rodríguez, 1994: 55). La teoría de Goldmann como la de Lukács no deja de ser sociologista, esto es, reproductora de la dualidad burguesa Espíritu («cultura») / Naturaleza («materia») e inseparable de la noción de sujeto, ignorando que literatura y sociedad jamás resultan entidades autónomas y contrapuestas (Rodríguez, 1994: 58). Esta abierta crítica se complementa con la negación radical del estructuralismo genético que supone la elaboración alternativa de una teoría de las ideologías basada en el marxismo althusseriano por cuanto la base epistemológica es antihegeliana —queda a la vista— y antihumanista —el humanismo es el par ideológico burgués del economicismo—, lo que conlleva a una revaluación del discurso marxista como discurso científico que se inaugura mediante un salto o corte epistemológico producido en el mismo. A partir de aquí, en diálogo con el estructuralismo, se teoriza sobre la ideología y su funcionamiento material, sobre la categoría de sujeto como una categoría ideológica burguesa, se redefine estructuralmente la categoría de totalidad —la lukacsiana y goldmanianna totalidad como esencia del todo que se manifiesta en todas las partes queda abolida en beneficio de una estructura sin centro, con «autonomía relativa» de sus partes— y se adopta la epistemología del modelo desde la que se prima el estudio del funcionamiento interno de una estructura antes que el de su génesis y evolución, lo que conlleva el rechazo de la concepción de la historia como progreso continuo y homogéneo de la humanidad. A partir de aquí, se comprenderán las diferencias entre althusserianos y goldmannianos y el fuego teórico cruzado con distinto balance de pérdidas y ganancias que ya iniciaron los propios maestros: dialéctica materialista *vs* dialéctica «hegeliana», ahumanismo y / o antihumanismo de la teoría de la historia *vs* humanismo marxista, individuo histórico y su forma ideológica de sujeto *vs* sujeto colectivo o transindividual, separación de ciencia e ideología *vs* no separación, estudio de la historia en su funcionamiento y discontinuismo histórico *vs* historicismo evolucionista, etcétera.

Estudios teóricos generales sobre literatura y sociedad de estirpe goldmanniana en España

Después de lo considerado hasta aquí acerca de la crítica radical del hegelianismo de base del estructuralismo genético efectuada ya en 1970, y luego agravada por el neomarxismo althusseriano, se com-

prende que quienes estaban convencidos de la idoneidad de este cuerpo teórico hicieran notar públicamente sus posiciones saliendo en defensa de esta sociología estructuralista genética de la cultura y dándola a conocer. Así pues, en 1971, a los pocos meses de la muerte de Lucien Goldmann, sobrevenida a los cincuenta y siete años, en octubre de 1970 —siempre se es joven para morir, como decía aquel escritor—, se suceden en nuestro país una serie de artículos y notas que llenan importantes revistas de nuestro medio. Me refiero a *Ínsula*, *Prohemio*, *Revista de Occidente* y *Nuestro Tiempo*, con colaboraciones de M. Dolores Albiac, Ángel Berenguer, Juan Ignacio Ferreras y Luis Nuñez Ladeveze. Años antes, habían aparecido dos positivas reseñas de *Para una sociología de la novela*, en *Triunfo*, en 1968, y en *Revista de Ideas Estéticas*, en 1969, a cargo de Carlos Gurméndez y de Eusebio Poncela, respectivamente. Después de estos años, se hablaría muy poco de esta teoría en las revistas de orientación teórica y crítica, de la literatura y del marxismo, al menos tomándola como cuerpo central. Es más, ni antes ni después de 1970 se dan artículos del propio Goldmann en revistas españolas del momento. Tampoco muchos más de Louis Althusser, en honor a la verdad, aunque *El Viejo Topo* ofreciera uno en 1976 y alguna que otra revista de muy escasa circulación.

Con el título de «En la muerte de Lucien Goldmann (1913-1970)», publica *Ínsula* un artículo de M. D. Albiac (1971), en el que la autora ofrece un último homenaje al maestro «planteando» más que resumiendo a Goldmann. Subraya para empezar la labor de revisión que iniciara el teórico sobre las fuentes mismas del marxismo, revisión emprendida con el propósito de despojar a Marx de elementos extraños atribuidos a su ideología. Después, tacha de neopositivistas a quienes desde una fe ciega en la ciencia han criticado de hegelismo a quien hiciera una llamada de atención acerca de la relatividad de las visiones del mundo. Finalmente, se detiene a exponer las conocidas tesis del teórico franco-rumano acerca de la sociología histórica, de la categoría de totalidad y de la necesidad de una investigación totalizadora del objeto de investigación frente a la contemporánea tendencia de perderse en estudios parcelarios que olvidan la dimensión histórica de los hechos humanos, etcétera.

Otro teórico y crítico goldmanniano, uno de los que ha llevado en nuestro país la mayor parte del peso del desarrollo de estas teorías, Juan Ignacio Ferreras, publica ese mismo año de 1971 una extensa nota, firmada en París, que *Revista de Occidente* da en su número de diciembre, recordando así al teórico fallecido meses antes. Ferreras, tras recordar emotivamente al teórico y la relación que mantuvo con él,

se propone elaborar una introducción a la sociología de Goldmann en sus aspectos epistemológicos, puesto que tal epistemología no fue nunca elaborada por él, salvo parcialmente en el artículo «Epistemologie et Sociologie» (en Piaget, ed., 1972, en versión castellana). El esfuerzo de sistematización es notorio, constituyendo una buena presentación de las posibilidades y sobre todo, también, de los límites del pensamiento del estructuralismo genético. Ferreras resume en diecisiete tesis esta epistemología que mantiene una estructura circular, pues la última tesis reenvía a la primera. Qué duda cabe que el pormenorizado conocimiento que nuestro estudioso de la novela demuestra de *Las ciencias humanas y la filosofía*, *El hombre y la absoluto* (*El dios oculto*) e *Investigaciones dialécticas*, de 1952, 1955 y 1959, respectivamente, le servirá de gran ayuda no sólo para sus estudios concretos sobre literatura española, especialmente del XIX (cf. Ferreras, 1972, 1973), sino muy particularmente para esa oferta teórica que hará en 1980 en el libro *Fundamentos de sociología de la literatura*, un ambicioso proyecto de sociología de la literatura totalizadora e integradora de perspectivas —«Una cierta línea integradora se advierte también, en la actualidad, en el discípulo de L. Goldmann, J. I. Ferreras, *Fundamentos de Sociología de la Literatura*, Madrid, 1980», afirma Garrido Gallardo (1983: 249, n. 26)—, en la que por cierto apenas nombra a Goldmann, por razones instrumentales, según razona, aunque opere con buena parte de sus teorías en su, ahora hablaremos de él más concretamente, tan desigual como a la postre contenidista proyecto, un «tratadito» teórico, según Mainer (1988: 125, n. 12), fiel aplicación de la metodología goldmanniana.

Pero, volviendo a su artículo de 1971, las diecisiete definiciones clave que, según él, resumen las posiciones epistemológicas de Goldmann son las siguientes —las ofrezco resumidamente, con objeto de que su conocimiento nos permita jugar a dos bandas, una mejor comprensión de la lógica interna del estructuralismo genético y el grado de fecundación que hayan podido ejercer sobre la teoría de Ferreras—: 1) El investigador de la sociología se encuentra integrado dentro de una sociedad, lo que lleva a plantear el problema de la objetividad del estudio y el del pensamiento y praxis social; 2) La conciencia colectiva es un concepto operatorio que no puede situarse fuera del conjunto de conciencias individuales, lo que supone la búsqueda de lo concreto como única manera de perfeccionar lo abstracto y ponerlo todo en función del hombre; 3) La vida social e histórica es un conjunto estructurado de comportamientos individuales que actúan a partir de su propia racionalidad, lo que implica el reconocimiento de las visiones del

mundo; 4) Las estructuras del comportamiento consisten en búsquedas de respuestas unitarias, lo que significa que toda estructura objeto de la sociología está constituida por la acción de individuos y clases que se identifican en las respuestas; 5) Los individuos y grupos, etc. tienden a establecer con tales respuestas un equilibrio entre sí y el medio, lo que debe ser estudiado dialécticamente, sin olvidar que todo hecho consciente está ligado a la praxis, que el sociólogo parte del grupo social y que existen los que intentan dar una respuesta global a la sociedad (grupos privilegiados, etc., protagonistas de la historia); 6) Todo grupo social ha de ser considerado como un proceso de equilibración (la praxis del grupo es dinámica y debe ser estudiada por el sociólogo), como una estructura significativa (la respuesta unitaria es la significación de la estructura) y como una totalidad relativa (p. e., una clase social en sí misma que debe ponerse en contacto con otra totalidad más amplia para su comprensión: el resto de clases sociales); 7) Existe una estrecha correspondencia entre la estructura categorial de todo pensamiento humano y la praxis, lo que puede conocerse a través de la homología; 8) Toda vida psíquica está ligada a la praxis, tendiendo hacia un equilibrio coherente entre el sujeto y el mundo; 9) Todo grupo posee una visión del mundo o conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que aúna a un grupo frente a otros, condicionando el comportamiento; 10) La autorregulación no excluye el progreso (el equilibrio que busca un grupo tiende a un dominio cada vez mayor del mundo, social y físico, lo que no puede parar la marcha de la historia, al presentarse obstáculos en la integración); 11) El objeto de la sociología no se presenta de una manera inmediata, lo que lleva a buscar la esencia en la apariencia de los hechos que se presentan desgajados del contexto global (la estructura significativa no visible); 12) Conciencia real y conciencia posible: aquélla es la que un grupo conoce de hecho en un medio y tiempo concretos y ésta el máximo de realidad que puede conocer sin que se altere el funcionamiento social al que está ligado el interés del grupo; 13) La homología es una relación inteligible entre las estructuras de conciencia colectiva y las estructuras de las obras culturales; 14) Comprensión y explicación son dos conceptos que operan juntos evitando el estatismo ahistórico y totalizando en diferentes niveles los análisis concretos; 15) La sociología avanza de lo abstracto a lo concreto «yendo y viniendo» del todo a las partes, evitando proceder linealmente del dato, esto es, comprendiendo y explicando; 16) La sociología sólo puede ser concreta cuando es histórica, siendo historia sociológica o ciencia concreta de los hechos humanos; y 17) Sólo el estructuralismo genético es dialéctico (frente al estructuralismo ahis-

tórico), al estudiar los procesos de estructuración en los que el investigador también se encuentra, aunque tomando conciencia científica de esa situación, lo que remite al punto primero.

En 1980, Ferreras publica sus *Fundamentos de Sociología de la Literatura*, un trabajo de inequívoco perfil estructuralista genético, como ha quedado dicho, que es presentado como un proyecto de teoría total del fenómeno literario por cuanto su objeto es «la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican» (Ferreras, 1980: 18). Dicha teoría ha de estudiar diferenciada y correlativamente la génesis de la obra literaria, la estructura formal e interna de la misma y la función o vida social e histórica.

Una sociología de la génesis, exige entrar en contacto con otras disciplinas que se ocupan de su conocimiento como el psicoanálisis o la biografía, si bien haciendo hincapié en las diferencias (sujeto individual y sujeto colectivo) y elaborando sus propios conceptos operatorios como el de sujeto colectivo, conciencia de grupo, homología y correlación.

La sociología de la estructura de la obra debe entrar también en relación con las disciplinas que estudian dicha estructura, tales como la lingüística, la semiótica, la estilística, la retórica, la crítica de arquetipos, etc., expone, con objeto de englobar en una totalización más significativa los resultados de las ciencias de la estructura de la obra, evitando el peligro de transformar, y cito, «toda estructura literaria en una pura sustancia sociológica, en una pura sustancia social [por lo que tendrá] en cuenta la especificidad esencialmente literaria de la obra, la “resistencia” estructural que es una resistencia literaria del objeto que estudiamos» (Ferreras, 1980: 22). El trabajo del sociólogo, pues, en este nivel deberá distinguir tema (estructura estructurada) y problemática (estructura estructurante), poniéndolos en relación con el sujeto colectivo de la obra —creador de la visión del mundo que inspira la problemática— y con el sujeto individual —creador del tema. Pero la sociología de la estructura no se agota aquí, ya que debe estudiar la obra en relación con la visión del mundo y con la conciencia de clase, así como las mediaciones descubiertas y descritas al establecer tales relaciones. Los resultados obtenidos de este nivel de análisis deberán ser puestos en relación con los allegados en el estudio de la génesis.

El estudio de la sociología de la función de la obra literaria debe consistir en el análisis de la función o vida histórica y social de la misma tomada como un objeto que nace, se desarrolla o no y muere al

perder su función literaria y convertirse consecuentemente en documento histórico. Este estudio entrará en contacto con las disciplinas historia de la literatura y, «sobre todo» con la historia e investigará, puesto que toda obra está basada y construida sobre la connotación, la vida de la connotación o sustancia esencialmente literaria: «La función de una obra consiste, pues, en la función connotativa de la misma» (Ferrerías, 1980: 23). Los resultados así obtenidos se pondrán en relación con los de los anteriores análisis, comparándolos, completándolos e incluso negándolos.

Ferrerías ofrece a continuación algunas consideraciones metodológicas acerca de cómo llevar hacia adelante el estudio sociológico en cuestión. En ese sentido, no rechaza los procedimientos positivistas —la «constatación»— en tanto que pasos necesarios hasta llegar a una «interpretación» de los datos así acumulados, debiendo evitarse el peligro de convertir la sociología en una estadística mediante el empleo de los principios operatorios, por lo que pone el siguiente ejemplo de procedimiento en un estudio de esta naturaleza: «Podemos partir de una segmentación necesariamente arbitraria del tiempo y del espacio; a partir de aquí, recogeremos una producción literaria, después comenzaremos el estudio de la misma (señalando en lo posible ciertas frecuencias que se convertirán en tendencias, etc.). No hay duda de que ante la aparición, puramente literaria, de nuevas tendencias, de nuevos modos de hacer y de pensar, tendremos que salirnos de la producción recogida para buscar en la sociedad los cambios observados ya en las obras registradas. *Entonces llegará el luminoso momento sociológico de señalar, con la mayor precisión posible, las homologías y correlaciones entre los grupos sociales que constituyen una sociedad dada y la producción literaria aparecida en esta misma sociedad*» (Ferrerías, 1980: 24; el subrayado es de A. CH.). El camino metodológico remite de nuevo a la obra literaria para especificar su génesis, su estructura y su función.

El resto de su oferta teórica incluye sendas definiciones de ideología —materialización de una visión del mundo— y visión del mundo —sólo existe en sus efectos, sin cristalización posible—, que media las homologías profundas entre la obra y la sociedad. Después, continúa sus recomendaciones para el estudio de la producción, las frecuencias y las tendencias, el establecimiento de las homologías —en el plano de la problemática— y de las correlaciones —en el de los temas. Respecto del problema de la valoración de la significación en el caso de la sociología, se pronuncia en el sentido de que ésta puede hacerse en cuanto a su estructura y no a partir de su génesis o función. Define también los conceptos de comprensión y explicación en clara clave goldmanniana

y desarrolla a lo largo de su libro todo este programa teórico descrito con una rígida estructura taxonómica y cierta gestual rigurosidad expositiva.

A partir de lo expuesto, se puede comprender el sentido en que se orientaba la valoración que Mainer efectuaba a vuela pluma del estado de la sociología de la literatura en España y de las aportaciones de Ferreras a la misma, tal como cité más arriba. A partir de aquí tampoco resulta difícil comprender el sentido del doble ataque materialista a la línea de flotación hegeliana de esta teoría materialista ingenua efectuado por Bozal y Rodríguez. Y no sólo no es difícil comprenderlo y darlo por bien orientado, sino que incluso se ve más clara esta crítica radical con el espejo del modelo de Ferreras que aplica los presupuestos del estructuralismo genético linealmente en muchos de sus aspectos, al mostrar sus debilidades endémicas como artefacto para conocer histórica y socialmente la «cultura humana» en su historicidad, al operar, sin redefinirla, con la idea de totalidad hegeliana. Seguimos operando efectivamente con dos realidades que se relacionan, con el espíritu de la literatura bien resguardado de todos los vientos de la historia, en su esencial alojamiento literario de siempre, aunque sus encarnaciones individuales puedan nacer, desarrollarse o no y morir socialmente, esperando a que la mano experta del sociólogo lo ilumine momentáneamente desde el lado de la sociedad, etc.: el espíritu expresándose en lo material, como decía Juan Carlos Rodríguez. Se sigue operando con la idea de una subjetividad absoluta colectivamente proyectada. Ferreras «entra» y «sale» metodológicamente de la literatura a placer para buscar, eso sí más refinadamente, el juego correspondiente de «equivalentes sociales», las visiones del mundo, una nueva versión del espeso contenidismo de la teoría del reflejo. El crítico y teórico español parte linealmente de la evidencia social de la literatura y acepta naturalmente —ahí quedan sus razonamientos sobre el nivel de la estructura de la obra literaria— su lingüística razón de ser y su suprema verdad literaria. Separa por tanto lengua e ideología, concibiéndola a esta última externamente, sin percatarse de que, como aquel teórico eslavo explicara, la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia. Se sigue trabajando finalmente con una idea evolucionista de la historia.

Ahora bien, aunque, no sin fundamento, Ferreras haya sido considerado como la cabeza visible del estructuralismo genético en España, eso no quiere decir que tal pensamiento teórico y método no haya dado más juego reflexivo e incluso callados frutos parciales interpretativos como ocurre en el caso de José-Carlos Mainer, un crítico e historiador

de la literatura española al que, *rara avis*, no le es ajena la teoría. Toda influencia, claro está, tiene un comienzo y un fin. Máxime si la aceptación de una determinada problemática teórica se produce en un momento de necesidad de salvación que ayude a sobrevivir en un medio cognoscitivo precario cuando no linealmente hostil (léase con atención el prólogo puesto por Mainer a su *Literatura y pequeña burguesía en España*, por ejemplo). De todas formas, cuando la madurez reflexiva va haciendo que se suelte el lastre de cierto mimetismo teórico y la convivencia diaria con la teoría nos hace que comencemos a verle las insuficiencias críticas, los tics dogmáticos, la circularidad sin fin, lo que nos va alejando de ella, siempre queda a pesar de todo ciertos recursos y si no hábitos y procedimientos teóricos recurrentes que operan entre líneas. Ese tal vez sea el caso sobresaliente de Mainer. Por eso, cuando reconoce la paternidad goldmanniana bajo la que se ubicó un tiempo y, acto seguido, reniega de tal paternidad, no hay por qué suponer que todo pasado teórico haya podido borrarse a voluntad. Pero merece la pena que citemos este texto: «[El que escribe] Que creyó en la fecundidad de una “sociología de la literatura” que había conocido, en tempranas lecturas de Lucien Goldmann, pero que hoy huye como de la peste de tal troquelación, por más que siga frecuentando las páginas del autor de *Le Dieu caché*. Después leyó con curiosidad el despliegue hispánico de la “nueva crítica” y sigue interesado, aunque más displicente, por sus enseñanzas. Presenció, en fin, el entierro del marxismo pero, con tenacidad *sebastianista*, guarda la fe de entonces y cree que no hay más forma de humanismo moderno que la derivada del materialismo histórico» (Mainer, 1988: 13-14).

No es cosa baladí, en los tiempos que corren, que un crítico como Mainer haga esta profesión de fe en un marxismo de, como aceptaría Goldmann y rechazaría Althusser, rostro humano. No es asunto crítico menor que invoque (Mainer, 1972: 12 y 18) y ponga a trabajar las teorías estructuralistas genésicas, entre otras, con juvenil impulso en *Literatura y pequeña burguesía en España*, libro que habría de recibir un ligero correctivo althusseriano por parte de Álvaro Salvador (1973) — sobre todo por lo que respecta al concepto de pequeñoburguesía, del que abusaría menos ciertamente en su *La Edad de Plata* (cf. Garrido Gallardo, 1982: 40)—, como no resulta en absoluto despreciable que, como quien dice ahora, en 1988, y ante la necesidad de explicar la función de la ideología en el marco del estudio de la relación literatura y sociedad, con ese habitual arrastre de concreta información literaria y apretada interpretación subsiguiente con que suele proceder, José-Carlos Mainer vuelva sus ojos a Goldmann para afrontar con un mínimo

de garantía tan arduo problema, el problema de explicar concretamente cómo una conciencia individual de escritor que se decide a proceder de inhabitual manera es a la postre y pese a todo una conciencia social. Pero la introducción de tal término supone ya, según Mainer, un elemento interesante de mediación en la bipolaridad individuo-realidad, por lo que las tesis de Goldmann al respecto parecen «un buen punto de partida, si no para definir con caracteres inmutables la “sociología estructuralista genética” que postulaba, sí cuando menos para disponer de un esquema certero en la dilucidación del término que nos ocupa» (Mainer, 1988: 122). Para ello, el crítico recuerda los conceptos de conciencia real y conciencia posible, y su virtual funcionamiento dialéctico en la interpretación crítica de periodos, como hiciera Goldmann en *Le Dieu caché*, y reproduce las apreciaciones del último Goldmann sobre el concepto de conciencia literaria, llegando a dos importantes conclusiones para lograr ese esquema certero de dilucidación: la primera, que un individuo no puede conformar una conciencia que a su vez impulse una visión del mundo; y la segunda, que la aparente falta de homología entre la realidad y su reflejo artístico no elimina la posibilidad de que sean estructuralmente homólogos (Mainer, 1988: 125). A continuación ofrece algunas explicaciones homológicas en relación con nuestra literatura.

Mainer necesita una atención particular por la encrucijada que supone su discurso crítico cuyo análisis teórico-crítico puede ser iluminador. Pero con la cala efectuada, hemos podido observar ciertamente que sigue operando con ciertos instrumentos estructuralistas genéticos cuyos resultados particulares resultan de mayor riqueza que en manos de otros críticos igualmente orientados hacia el estudio de la literatura y la sociedad, lo que es signo del carácter ideológico, pero también instrumental, de las teorías, pues éstas no sirven igualmente en todas las manos.

Como dejé dicho, la sociología estructuralista genética dio mucho que hablar en nuestro país y, seamos justos, algo que pensar. Uno de los entonces jóvenes teóricos —estamos a comienzos de los años setenta— no se limitó a repetir los presupuestos goldmannianos, sino que se puso a pensar con ellos. Me refiero a Luis Núñez Ladeveze que publicó en 1971 un artículo titulado «Modelos para una crítica genético-estructural», con el que pretendía combatir esa precariedad teórica que andaba en el ambiente al tiempo que perseguir un léxico normalizado para la crítica, pues carecía de él. Así, más que insistir en lo de siempre, esto es, en la exégesis y presentación del estructuralismo genético, él se aventura a bosquejar lo que llama modelos genético-estructuralistas

según las orientaciones de Goldmann que sirvan para el conocimiento de la literatura española.

Las dificultades para proceder, señala, comienzan ya a la hora de delimitar el objeto literario. Una manera de tender hacia la normalización es operar con el concepto de estructura, pues abarca tanto al genetismo de Goldmann como al «internalismo» semántico de un Todorov. Núñez Ladeveze apuesta desde un principio por mostrarse a favor de la «totalidad» como punto de partida para el estudio de la estructura, lo que lo lleva al estructuralismo genético y a su concepto fundamental de estructura significativa. De este modo estará en condiciones de llegar dialécticamente a la función y después a averiguar los modelos estructurales, considerando que la génesis o significación histórica es previa, dice, a la estructuración, y empleando el concepto de homología. La orientación que persigue es similar pero no igual a la de Goldmann: elaborar unos modelos en los que adscribir toda la producción de una época. Uno de estos modelos para el presente sería el de la antítesis, una manera de salvar la situación que provoca la sociedad industrial al sólo dar opción de una literatura popular o de una literatura para las élites, una manera de superar la apocalipsis o integración que ya planteara Umberto Eco. Sobre esta base propone ordenar la producción literaria en modelos ético-estéticos establecidos estructuralmente: Alta cultura apocalíptica y la integrada; el alto y el bajo Kitsch, la literatura kitsch; la cultura de masas, con una triple graduación, etcétera. El resto de su artículo lo dedica Núñez Ladeveze al estudio de la antítesis en España. De este modo se pueden establecer las homologías entre la estructura del contenido y la estructura significativo-genética elaborada a partir del análisis directo de la sociedad, lo que a su vez supone una inserción de la crítica literaria en la sociedad.

Me he parado a describir este artículo por su singularidad en la bibliografía estructuralista genética española, por ese ensayo de pensamiento original, tan contenidista como escasamente operativo por cierto, por ese larvado deseo de integración que, tal vez, la dureza científicista de aquellos años le impidió llevar hacia adelante, por lo que opta por la vía teórica del estructuralismo genético. Es un trabajo que va a tener ya una continuidad más serena en *Crítica del discurso literario* (1974), un intento de integración del estructuralismo y la dialéctica, un libro —supongo que se me entiende— muy de su tiempo teórico, que se divide en una parte primera, orientada sobre el pensamiento de Lukács, en la que persigue elaborar un concepto de contenido literario; y en una parte segunda, donde plantea y discute las críticas estructuralistas de la dialéctica. Lo que él ha querido subrayar en cualquier

caso es la «subordinada complementariedad entre Estructura y Dialéctica» y hace valer —la presencia del sujeto godmanniano queda clara— el concepto de antropomorfismo sobre el que levanta su reflexión. Por eso, cuando se ocupa de las relaciones entre semiología y dialéctica es cuando da entrada directa al tratamiento del pensamiento de Goldmann (estructura significativa, concepción o visión del mundo, homología, etc.) que desplaza a la semiología y, en concreto, a la lingüística —son sus razonamientos— a ser ciencia no de la totalidad, sino de la totalidad formal, esto es, del lenguaje.

Garrido Gallardo fue uno de aquellos jóvenes interesados en el estudio de la relación entre literatura y sociedad. Su tesis doctoral sobre *La estructura social en teoría de la literatura*, de 1973, lo dejó claramente de manifiesto. Sus siguientes trabajos, que son más sobre teoría sociológica que de este tipo de teoría, se han venido alternando con sus preocupaciones cognoscitivas semióticas. Pero en cualquier caso, la sociología estructuralista genética no le pasó desapercibida. En 1976 publicaba un artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre Lucien Goldmann y en 1983 hacía una especie de muy breve *summa* goldmanniana en el artículo «Estructura social y forma del contenido literario», al tratar de una cuarta relación posible entre literatura y sociedad, la de la estructura literaria y la estructura social —antes ha tratado acerca de la sociedad en la literatura, la literatura en la sociedad y literatura y comunicación social—, lo que indefectiblemente apuntaba al pensamiento de Goldmann. A él le dedica la mitad del artículo, resaltando en su exégesis crítica ciertos aspectos que voy a mostrar, pues resultan doblemente elocuentes al informarnos de Goldmann y de su circunstancial crítico. En primer lugar, subraya que Goldmann vaya buscando una explicación del valor estético en literatura —al igual que hace Oleza (1981: 191, n. 15)—, con lo que su teoría se presenta como fundamento de una crítica literaria; en segundo lugar, rechaza parcialmente la posición que mantiene el estructuralismo genético con respecto a la autoría social, pues cree en la existencia de la personalidad creadora en la configuración de la obra, si bien esto no le impide aceptar este tipo de análisis al integrar el elemento social aunque, la otra cara, sea factor de indeterminación del autor; en tercer lugar, valora el análisis estructural genético, frente a los demás de tipo sociológico, en su propuesta de análisis de la estructura configurada literariamente, y no en la búsqueda de una simple copia fotográfica, como una forma de dar cuenta de la *forma del contenido*, lo que remite a la teoría hjemsleviana y justifica en buena medida el título del artículo que nos ocupa; en cuarto lugar, respecto de la justificación del método por su capaci-

dad de dar cuenta de su valor estético en literatura radicado éste en la mayor o menor adecuación entre las estructuras social y literaria, Garrido Gallardo se pronuncia planteándole dos aporías, dos dificultades lógicas: una, explicar la perfecta adecuación que se da de hecho en el caso de algunas obras subliterarias; y otra, el hecho de explicar *hoy* obras pretéritas que configuran estructuras humanas que responden a una situación histórica dada, subraya su dimensión permanente: «La dimensión humana irreductible a la pura historicidad» (Garrido Gallardo, 1983: 248). Finalmente, valora la posibilidad de que este método, con ciertas modificaciones, pueda integrarse en el marco de una teoría literaria que vendría a perfeccionar la crítica tradicional, al dar cuenta de ese estrato de la obra literaria que no pertenece a la individualidad del autor: la forma del contenido.

Pese a esa deshistorizadora crítica interesada, los razonamientos de Garrido Gallardo se revelan integradores y abiertos, pero sin aceptar lo que supone una teoría de este tipo en sus últimas consecuencias históricas, al menos en cuanto a proyecto, y sin dejar de soltar otras perspectivas, tradicionales y formales. En cualquier caso, a tenor de lo ya considerado y de lo que veremos después a propósito de estos estudios en su relación con los de novela, el estructuralismo genético fue un importante elemento de diálogo entre teorías que hasta entonces se despreciaban profundamente y se concebían irreconciliables. Es éste un efecto más propio del calado que de la amplitud.

El estructuralismo genético también se proyectó en España a través de otros artículos de menor profundidad teórica, que llegaban a incluir retratos literarios del teórico franco-rumano. Me estoy refiriendo al del Castellet, de 1974, un artículo que indudablemente acentúa el perfil lukacsiano de Goldmann, calificando de interesante su trabajo por lo que respecta a la explicación sociológica que ofrece del cambio producido en la sociedad industrial (cf. Goldmann, 1971), de lo que se ocupa brevemente. Asimismo, este nombre llegó a aparecer en el muy influyente suplemento de *Informaciones*, el *Informaciones de las Artes y de las Letras*, suplemento al que habían saltado las teorías literarias, las noticias de esas teorías, en busca del protagonismo informativo que se correspondiera al protagonismo social. Por ejemplo, recuérdese la serie de artículos que Díez Borque publicara bajo el común antetítulo «Nueva crítica». Pues bien, en el dedicado a «Sociología de la literatura», correspondiente al 22 de febrero de 1973, salta la homología rigurosa, la visión del mundo, el grupo social, la microestructura, etc. en busca de un generalizado lector.

Modelo estructuralista genético y estudio de la novela: hacia la integración de las teorías

Pero si el modelo estructuralista genético sirvió, y sirve, para debatir acerca del fundamental problema teórico de la relación entre literatura y sociedad, tal como se ha visto, no menor interés suscitó para el estudio de la novela por las posibilidades concretas de tipo instrumental que, eficientes o no, materialistas o materialistas ingenuas, ofrecía. Pues bien, en 1970, un joven sociólogo preocupado a su vez por la sociología de la literatura, Narciso Pizarro, da a conocer un trabajo cuyo título, dado el momento de expansión del estructuralismo lingüístico y literario, resultaba parcialmente equívoco. Se trata de *Análisis estructural de la novela*, cuyas dos partes están dedicadas, respectivamente, a ofrecer un «examen» de la sociología de la novela de Goldmann y la segunda a rastrear las aportaciones o efectos que disciplinas como la semiología, etc. han tenido sobre la reflexión sociológica, «una forma *distinta* de plantear problemas distintos», dice (Pizarro, 1970: IX), y un anuncio, cabe añadir, de lo que andando el tiempo sería su *Metodología sociológica y teoría lingüística*, de 1979. La finalidad concreta de su estudio es la construcción de un método de análisis estructural de la novela, entendiendo que la estructura es estructurante con relación a las obras que ella expresa y estructurada por otra estructura ideológica, lo que lo lleva a dar entrada al aspecto de la novela en sociedad. Esta es la razón de su interés por las teorías de Goldmann y de las teorías lingüísticas, pues ambas problemáticas son inseparables, así como la razón de que persiga una síntesis entre ambas. Así estudia los fundamentos de su sociología, la sociología de la novela y la noción de estructura. Pues bien, concluye estableciendo dos etapas en la obra de Goldmann que acabarían y empezarían, respectivamente en *Para una sociología de la novela*. En la primera, en la que el teórico francorumano emplea los conceptos de estructura significativa, sujeto colectivo, visión del mundo y conciencia posible, Narciso Pizarro echa en falta el tratamiento del *modo de determinación* de las estructuras de la conciencia colectiva por las estructuras sociales en el sentido amplio, con objeto de evitar caer en la teoría del reflejo o en el psicologismo. En la segunda etapa, Goldmann se enfrenta ya a esta cuestión, aunque confusamente, al abordar la cuestión de la *estructura del género literario*, una manera de definir la transformación de la estructura de la conciencia colectiva en las estructuras de las obras literarias. De todas formas, el problema del modo de transformación no se resuelve, piensa, con el concepto de homología de estructuras, pues ésta no puede

situarse en el nivel de la conciencia colectiva, resultando desplazada hacia las estructuras del intercambio económico. Pizarro propone en consecuencia trabajar teóricamente en el sistema de los procesos de transformación de discursos, una manera de trabajar sobre el concepto de ideología, lo que hace fecundándose con otras teorías como la althusseriana que supone una superación del marxismo simplista del reflejo y de la concepción histórico-funcionalista.

Otros usos entre nosotros del estructuralismo genético en la perspectiva del estudio de la novela han sido más «dispersos». Es el caso ejemplar de Cándido Pérez Gállego, uno de los que nombraron a Goldmann en el famoso congreso sobre sociología de la literatura de Zaragoza de 1971, donde leyó un trabajo sobre «Morfología de la novela», anuncio de su libro *Morfonovelística* que habría de aparecer al poco tiempo, en 1973. Luego le seguirían en su peculiar proyecto sociológico *Literatura y contexto social*, de 1975, y *Circuitos narrativos*, también de ese mismo año, etcétera. A Pérez Gállego le interesa plantear, más que el protagonismo de una teoría, las relaciones entre literatura y sociedad como un modelo de interferencias recíprocas, en el que el texto se muestra como único dato revelador. Este planteamiento básico, aceptable intensionalmente, no alcanza en cambio los desarrollos teórico-discursivos más convenientes, pues le asisten modelos teóricos cuyo diálogo entre sí no es fácil. Los resultados, se comprende, tienden a un hermetismo que se llena de cierto aire solipsista, crítica que no soy el primero en hacer (cf. Garrido Gallardo, 1982: 40). Claro está, las teorías de Goldmann se encuentran presentes en estos trabajos, si bien en un estado probablemente fecundo pero «irreconocible». Por ejemplo, en el capítulo «Literatura como sociología, sociología como literatura», de *Literatura y contexto social*, se lee: «Y, por ello, estamos de nuevo en Goldmann, la llegada a un nivel de “búsqueda del sujeto” se presenta como un ejercicio que combina a la vez “psicología de masas” y “lingüística comparada”. Es un ejercicio de cómo lo activo debe ser deslindado de lo pasivo: la causa de su efecto en ese artificio sensibilizado de la realidad que hemos construido, en ese modelo de comportamientos escritos que se construye si una sociología de la literatura quiere ser una ciencia eficaz» (Pérez Gállego, 1975: 17). Estamos, como se comprende, ante otro uso de Goldmann y de sus teorías.

Mejor se comprende, sin embargo, ante la situación que ve de la crítica española de novela, la propuesta integradora efectuada por Ramón Buckley, en 1976, poniendo de un lado el modelo estructuralista genético. El título de su trabajo, una ponencia leída en un coloquio neoyorquino, es claro: «Narrativa española: Para una crítica inter-estructu-

ral». Buckley comienza resumiendo la trayectoria de la crítica española del último cuarto de siglo en dos tendencias, la de quienes estudian el fenómeno literario a partir del fenómeno social (Castellet y Sastre, marxistas; Amorós y Mainer, liberales; Sobejano y Gil Casado, del exilio; y Morán y Bozal, sociopolíticos) y la de quienes han adoptado métodos estructuralistas. Lo cierto es que, según razona (Buckley, 1976: 302), la crítica literaria española en estas dos corrientes vigorosas se encuentra en un callejón sin salida: los críticos histórico-sociales, porque no han sabido evolucionar más allá del contexto hacia soluciones formales; los estructuralistas, porque no han sabido superar las limitaciones, entregándose a un narcisismo estilístico. Ante esta situación, el crítico propone buscar una solución, revisando las teorías estructuralistas adoptadas años antes y reflexionando acerca de sus aportaciones, con lo que poder distinguir entre los radicalismos del momento y los proyectos integradores. Pues bien, Buckley propone en este sentido reflexionar sobre Goldmann, al que califica de gran humanista. Así, muestra la definición goldmanniana de obra literaria como ejemplo de superación de la teoría del reflejo: la obra es encarnación, en un todo coherente, de unas tendencias hacia las que se orienta, sin llegar a alcanzar nunca a un grupo social determinado, esto es, se trata de una estructura más que de un contenido que exige un análisis estructural que, al no poder ser un fin en sí mismo, puesto que la obra no es un fenómeno aislado, se integrará en el estudio de otras actividades humanas «de forma que una determinada estructura literaria sea comparable, sea homologable (...) a una determinada estructura social, económica o política» (Buckley, 1976: 303). Este es el fundamento de una crítica «inter-estructural» o genética como necesaria y deseable actividad humanística que podría entrar en relación con otras direcciones de un nuevo humanismo de las que poder fecundarse.

No era todavía muy frecuente oír hablar de la necesidad de una integración teórica a un estructuralista no genético, problema que habría de plantearse con sus excesos poco tiempo después en nuestro país, ya que no hacía mucho tiempo, apenas una década antes, se había hecho un gran esfuerzo por superar un importante grado de precariedad teórica general y no toda la información teórica se había decantado. Sin embargo, no fue éste el único trabajo en el que apareciera la teoría de Goldmann puesta en relación con otras diversas teorías con un propósito de integración. Ese mismo año de 1976, Rodríguez Almodóvar, en un libro de llamativo título, del que ahora hablaremos, *La estructura de la novela burguesa*, lo va a intentar. Y ese mismo año también, si bien no con propósito integrador, Romera Castillo va a «armo-

nizar» el modelo sociológico que nos ocupa junto al modelo estructuralista y junto al modelo psicocrítico en lo que fue su granadina tesis doctoral, *Pluralismo crítico actual en el comentario de los textos literarios*, si bien colocándolo en el último lugar de su discurso académico. En cualquier caso y en honor a la verdad, Romera va a procurar un grado de integración teórica en «Teoría y técnica del análisis narrativo», su colaboración al volumen colectivo editado por Jenaro Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, de 1978, por cuanto, tras exponer sus consideraciones semióticas al respecto, introduce una coda final de inequívoca base estructuralista genética que es un reconocimiento a la naturaleza social de la narración, a su función cognoscitiva, al papel mediático del narrador y al carácter homólogo de la narración con respecto a la sociedad. Estas son sus palabras: «Existe, pues, una homología, entre narración y sociedad. El narrador, la narración y la sociedad son tres universos que se complementan y necesitan mutuamente. El narrador es un intérprete de la sociedad en que vive y en la que produce su obra; la narración puede ser considerada como un producto social; y la sociedad es la productora de los discursos narrativos literarios. La obra literaria se caracteriza por ser la visión del mundo —en el sentido que Lucien Goldmann da a la expresión— que un individuo explicita, pero cuyos fundamentos están elaborados por la clase social a la que el autor pertenece» (Romera Castillo, 1978: 151). Continúa con otras consideraciones relativas a la interdependencia de la individualidad creadora y la conciencia colectiva, etcétera.

Pero, volviendo al armonizador trabajo de Romera Castillo que nos ocupaba, éste se limita a ofrecer una descripción de los conceptos fundamentales, de las grandes leyes sociológicas, del problema del sujeto de la creación cultural y de la sociología de la novela de Lucien Goldmann, ofreciendo ciertas positivas consideraciones críticas en su «Secuencia final». No vamos a repetir ahora lo ya sobradamente dicho. Sólo me limitaré a señalar el sentido de las críticas aquí efectuadas. El autor afirma que el método resulta el más válido en ciencias humanas y operativo en sus aplicaciones cuyos resultados enriquecen otras lecturas críticas, entre otras consideraciones, por lo que parece «ser digno de una particular atención, constituyendo una de las perspectivas más sistemáticas para dar a las investigaciones críticas unos fundamentos objetivos y rigurosos» (Romera Castillo, 1976: 64).

Por lo que respecta a Rodríguez Almodóvar, éste comienza reconociendo que el estructuralismo de *Para una sociología de la novela*, junto a otras teorías diversas, constituye uno de los abiertos apoyos de su estudio, puesto que remite a la historia como la primera productora de

estructuras, lo que lo convierte en uno de los conjuntos teóricos más aceptables (Rodríguez Almodóvar, 1976: 57). Pero eso no impide que se muestre crítico con algunos razonamientos de Goldmann-Lukács relativos, por ejemplo, al problema de las relaciones entre individuo, autenticidad y muerte, problemática que ha llegado a constituir, dice, una de las funciones básicas de la novela burguesa, por cuanto caen en la identificación de esos tres elementos y por «haber alcanzado esa esperanza realista o esa posibilidad objetiva tras el análisis de la forma novelística como expresión de una sociedad en crisis hacia su propia superación» (Rodríguez Almodóvar, 1976: 76). En el seno de la primera parte de su estudio, dedicada a planteamientos teóricos previos, antes de centrarse en el análisis de la obra de Alejo Carpentier, da entrada también al tratamiento del concepto de homología a propósito de la novela burguesa, rechazándolo por el valor que Goldmann concede al intermediario entre la estructura significativa y la estructura social, sin percatarse, razona Rodríguez Almodóvar (1976: 85-87), de que el método dialéctico se basta comparando directamente formas y *funciones* en tanto que se trata de dos versiones contrapuestas de la misma realidad. Pasado el tiempo, volverá a plantearse algunas de estas cuestiones en relación con el problema de la estructura significativa y el estructuralismo dialéctico (Rodríguez Almodóvar, 1987). Ahora, pone de ejemplo a Goldmann de esa corriente marxista que concibe la novela como ejemplo de la identidad verdad=arte, cuya función social es totalizar lo que la falsa conciencia de la burguesía valora como disperso, explicando los factores de cambio que hay en cada momento (Rodríguez Almodóvar, 1987: 22). En relación con el concepto de homología, ahora, en 1987, no lo rechaza tan de plano como en su anterior estudio, sino que intenta precisar las posibilidades de su uso poniéndolo en relación con la teoría marxista del valor, lo que permitiría aplicar al sistema de valores literarios, el concepto de valor de uso y valor de cambio: «Homológicamente a como el *dinero* da expresión a las relaciones económicas entre el valor de uso y el de cambio, así el *estilo* literario establece las relaciones entre la forma y el contenido, la función social y la función histórica del texto» (Rodríguez Almodóvar, 1987: 23). Piensa que éste es un camino fecundo para el estructuralismo dialéctico, ya que evita explicar una obra mediante la comparación de los contenidos literarios con conceptos como lucha de clases, etc. y pone el ejemplo de estudiar homológicamente el fetichismo de la mercancía y el fetichismo de la intriga, núcleo funcional de la novela en relación con el lector.

Tal vez haya sido en su aplicación al estudio del teatro donde el modelo estructuralista genético se haya revelado más operativo, en el caso de los críticos españoles. En concreto, dos de estos críticos, Ángel Berenguer y Ricardo Domenech (puede verse también la aplicación al teatro de Ruiz de Alarcón por parte del hispanista Victorio G. Agüera, 1976), hicieron uso ya a comienzos de la década de los setenta de este instrumental cognoscitivo, si bien lo aplicaron con cierta amplitud de miras. De ahí esa operatividad, a pesar de las críticas que venimos considerando acerca de tales proposiciones teórico-metodológicas. Pero no sólo lo emplearon entonces, sino que siguen haciéndolo suyo por cuanto, en el caso de Ángel Berenguer, éste incorpora, por ejemplo y entre otros artículos, el conocido «El método estructuralista genético y el teatro español contemporáneo», que la renovadora revista *Prohemio* ofreciera a sus lectores en 1971, a su libro compilatorio *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, aparecido justo veinte años después, si bien precedido de una breve justificación, a la que ahora nos referiremos. Sigue haciéndolo suyo además por cuanto emplea importantes ideas de Goldmann en su conferencia editada bajo el título «La cultura en la literatura» fruto de su participación en un seminario dedicado al concepto de cultura considerado antropológica y socialmente. En el caso de Ricardo Domenech, que había hecho uso de *Le dieu caché* y toda la cuestión de la visión trágica en su estudio del teatro de Buero Vallejo publicado en 1973, en el importante capítulo «Hacia una interpretación totalizadora» de *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, sigue aceptando tal operatividad por cuanto en su muy aumentada segunda edición, de 1993, no sólo no modifica el texto de entonces, sino que en la apostilla que inserta se ratifica abiertamente en él.

Ángel Berenguer ha ofrecido nuevamente su artículo metodológico, como acabo de decir, si bien precedido de una breve justificación sumamente iluminadora para comprender el sentido de aquellos tiempos teóricos y el sentido en el que empleaba aquel dispositivo conceptual. Por su interés, reproduzco buena parte de la misma: «En la década de los años sesenta vieron su época de esplendor las diferentes escuelas de crítica literaria que, en años sucesivos han transformado los estudios humanísticos en el mundo. Centrada en París, la conmoción crítica revelaría nuevos métodos y, sobre todo, una gran libertad para emplearlos al manejar un material independientemente de su origen y utilización previos. Este trabajo es, ante todo, una buena prueba

de ello. Realizado al calor de los seminarios de Lucien Goldmann en la entrañable rue Varenne, presenta bien el talante de una época tan preocupada por establecer una metodología que permitiera el acercamiento “científico” a la creación artística en general, y al teatro en particular. Ello presupone una reflexión acerca de lo que la creación artística y teatro han significado hasta llegar a nosotros como las estructuras conceptuales que hoy reconocemos» (Berenguer, 1991: 43). En efecto, el artículo paga su tributo al cientificismo de la época que se compensa paralelamente con sus alusiones continuas al mundo empírico de la literatura teatral española, lo que le da una virtualidad de aplicación importante, restándole parte del peor protagonismo —el puro exhibicionismo teórico— al dominio de la abstracción teórico-metodológica. En cualquier caso, estas consideraciones metodológicas han fecundado otro método, que el crítico ofrece también en su libro, un método más completo y operativo que el que describiré ahora, si bien menos genuino, como él mismo recuerda.

El artículo en cuestión se divide en tres partes. En la primera, se ocupa de la creación artística en general y de la creación dramática; en la segunda, del problema de la metodología; en la tercera, ensaya un esquema metodológico para el estudio del teatro español contemporáneo, teatro en el que el autor es hoy un reconocido especialista. Según las premisas que venimos viendo del estructuralismo genético, se comprende que el autor organice cognoscitivamente los marcos preexistentes de las visiones del mundo relativas al mundo medieval, al mundo renacentista y al sentido del teatro como creación colectiva que se opone al arte individualista burgués, cosa que hace en la primera parte señalada. En la segunda, la teórico-metodológica, partiendo de la idea goldmanniana de la necesidad de establecer el estatuto científico de las ciencias humanas sobre bases bien determinadas, propone delimitar el campo «científicamente utilizable», el objeto de estudio que es la obra, escrita por un autor o sujeto individual perteneciente a un grupo o sujeto colectivo que crea unas estructuras mentales y, a partir de ellas, una visión del mundo coherente y explicativa, lo que obliga a estudiar primeramente la infraestructura y la superestructura para llegar, en segunda instancia, a la estructura significativa de la obra misma y terminar con el análisis de las microestructuras —las bases textuales de la comprensión— mostrando su interacción en el interior de la estructura global. Si al principio de este apartado me refería al carácter abierto de Ángel Berenguer y su tendencia a evitar dogmatismos metodológicos, lo hacía no sólo por la comprobación que he podido efectuar en mis lecturas de sus trabajos, sino también en la explicitación de esa actitud

ya en 1971, pues afirma allí mismo que «existe el gesto gratuito, ese núcleo inasible de la creación artística, que no puede ser explicado sin caer en un exceso de determinismo sociológico» (Berenguer, 1971: 506; y 1991: 46), lo que puede ser objeto de diversa interpretación en cuanto a lo que queda sin explicación sociológica, pero de inequívoco sentido en cuanto a que no todo está socialmente escrito. La parte tercera, el esquema metodológico para su aplicación al teatro español, propone una fase de «Estudios preparatorios» —conllevaría el estudio de la infraestructura o totalidad del proceso económico, de la superestructura o visión cultural coherente de la realidad sociopolítica y el análisis de ambas, reconociendo la complejidad de matices y la relativa autonomía de la superestructura— y otra de «aplicaciones concretas», en la que propone estudiar la estructura global explicativa en sus elementos (autor, obra, estructura de la obra, personajes, argumento y argumento intencional), así como determinándola, estructura que se caracteriza por sobrepasar la intencionalidad del autor como sujeto individual, para terminar verificando todo el anterior proceso con el estudio de las microestructuras. Su última propuesta metodológica, fruto de la experiencia y del pragmatismo críticos, la ofrece como anexo a su artículo «La enseñanza del teatro» (Berenguer, 1991: 38-42), en la que propone el estudio del autor (biografía; objetivos del autor: sociales, estéticos, teatrales; logros; influencia y originalidad), de la obra (datos y estructura formal: personajes, espacio, tiempo, movimiento y progresión dramáticos; estructura ideológica) y la elaboración de conclusiones. Todo este camino lo ofrece salpicado de indicaciones y sugerencias, que han hecho de sus ediciones de Arrabal y Lauro Olmo, por referirme a algún caso, claros ejemplos de información y de preparación para la lectura¹⁵, para que sirva eficazmente. Hay fases del método que responden a lo que Ferreras llamaba la constatación o aproximación empírico-positivista y otras propiamente interpretativas, con lo que sigue latiendo en él la huella goldmanniana.

Por lo que respecta a su trabajo sobre «La cultura en la literatura», con el que intenta colocar el universo de la literatura en su contexto cultural, cabe señalar su clara estirpe estructuralista genética y la

¹⁵ Ángel Berenguer presentó en 1984 su tesis doctoral española en la Universidad de Granada, bajo la dirección de Antonio Sánchez Trigueros. Bajo el título de *Conciencia política y poética realista en Lauro Olmo (Estudio y edición de «La camisa» y «El cuarto poder»)*, que sirvió de base para la edición en Cátedra de dichas obras, ofreció un cuidadoso trabajo de edición de las mismas —baste saber que presentaba 349 y 252 notas, respectivamente— y de interpretación al calor de la realidad cultural de la larga posguerra española.

defensa que en él efectúa de tal método, pues Ángel Berenguer, tras indicar la necesidad de que todo sistema de análisis descifre la estructura significativa interna de un discurso, plantea la existencia de dos posibilidades de acercamiento al estudio de la literatura en relación con la cultura: la positivista descriptiva, que llevaría a catalogar los elementos culturales que aparecen en una obra; y el análisis de las estructuras internas y externas del discurso literario y su funcionamiento como microsistemas que reproducen y tratan de explicar el funcionamiento social desde la perspectiva imaginaria de un escritor (Berenguer, 1984: 18), pudiéndose primar el análisis de la estructura del significante (conjunto de funciones que organizan el discurso de una forma y no de otra) o de la estructura del significado (sistema de valores que aparece en el discurso). Para el análisis del sistema de valores, hace falta un método fiable, indica, pues la literatura es un aspecto de la cultura que pretende aclarar la relación existente entre el sujeto transindividual y el mundo que lo rodea, haciéndose necesario el empleo de los conceptos de conciencia real y conciencia posible, etcétera. Todo ello acompañado de numerosas reflexiones y de referencias a obras literarias particulares.

Por su parte, Ricardo Domenech, al plantearse el problema de la explicación de la visión trágica del mundo de Buero Vallejo, echa mano de la ayuda de Goldmann, pues el concepto de visión trágica con el que opera no aparece desligado de los procesos sociales e históricos (Domenech, 1993: 325). Tras justificar la aplicación de este concepto a un autor del siglo XX —téngase en cuenta que el trabajo de P. Molina (1992) constituye básicamente una lectura goldmanniana en este sentido trágico de Goldmann, de lo que me ocuparé en otro apartado—, se decide a emplearlo para iluminar con ello el sentido último de las obras de Buero y su relación profunda con el medio social.

El crítico comienza señalando que la goldmanniana visión trágica aparece como una réplica a la crisis del tomismo y del empirismo y como un pensamiento y una posición «de paso». Subraya a continuación la dimensión histórica del hombre conceptualizada por el materialismo dialéctico y se plantea el conflicto de la aplicación de tal concepto, lo que resuelve al afirmar que esa aplicación es posible al apoyarse en la vinculación a una línea de pensamiento que Goldmann traza de Pascal a Hegel y Marx. Tras un excursus acerca de los planos que estructuran la visión trágica —el Dios trágico, el mundo y el hombre—, Domenech (1993: 370-374) rastrea en algunas obras la presencia de ese Dios, ausente y presente siempre en el centro de la tragedia, que recuerda siempre que la única vida válida es la esencia y la totalidad

que no tiene que ver con lo relativo de la existencia humana, en algunas de las obras más importantes de Buero Vallejo, aludiendo a lo que es la esperanza y la desesperación de los personajes *contemplativos* como el protagonista de *En la ardiente oscuridad*, a personajes como «La Voz» en *Irene, o el tesoro* o con «El Padre» en *El tragaluz*; aludiendo también a la creación de una atmósfera dramática, a la creación de personajes-conciencia, de los que pone numerosos ejemplos. Finalmente, resume las correspondencias que ofrece el teatro de Buero en relación con los elementos de la conciencia trágica según el teórico francorumano, elementos como el carácter paradójico del mundo, la conversión del hombre a una existencia esencial, la exigencia de verdad absoluta, la negación de toda ambigüedad, la soledad, el abandono a toda esperanza, entre otros (Domenech, 1993: 375-377). A partir de aquí, el crítico se pregunta la razón de por qué aparece esa conciencia trágica en la obra de Buero en el marco de la circunstancia española. La respuesta conclusiva que ofrece se puede condensar en las palabras que siguen: la guerra, la posguerra, el marxismo, el escepticismo, una meditación desolada sobre España, quedando de esa visión trágica el resultado artístico e ideológico de su creación, un modo de restaurar la dignidad de lo humano, desde España con proyección universal.

Otra aplicación del estructuralismo genésico la encontramos, a principios de los años ochenta, en el breve análisis que José Ortega (1981) efectúa de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. El título de su trabajo-conferencia, pues éste es su origen concreto, ya que fue leído y editado en la Universidad de Granada, es bien expresivo: *Conciencia social en los tres dramas rurales de García Lorca*. Ortega opera en este trabajo con conceptos como los de visión del mundo, sujeto colectivo y conciencia posible, conceptos que pone a trabajar eficazmente para su propósito interpretativo crítico social de refinado signo contenidista. Por lo que a la visión del mundo que ofrece *Bodas de sangre*, ésta es la del grupo social de los pequeños propietarios miserables. La conclusión a que llega es que Lorca representa en estos tres dramas «la conciencia posible (no real) de un sujeto colectivo. Estas piezas entablan una nueva relación con la realidad, no mecánica, sino ahondando en la vida interna, poética, mágica del hombre en relación con el mundo objetivo; relación analógica de posesión instintual que compensa la carencia o falta de satisfacción natural impuesta por la sociedad» (Ortega, 1981: 30-31).

En 1982, Eduardo Huertas Vázquez publica en forma de libro lo que fue su tesis doctoral sobre Lucien Goldmann, dirigida por cierto por Carlos París, al que ahora nos referiremos. Esta publicación constituye sin duda la más completa presentación —unas cuatrocientas páginas— en nuestro país del pensamiento estructuralista genético como tal teoría de base marxista, sin adjetivos en esta ocasión, esto es, sin una proyección teórico literaria. Baste saber en este sentido que no cita en la bibliografía utilizada ni uno solo de los trabajos españoles publicados sobre este pensamiento y método. En cualquier caso, se trata de un excelente trabajo de síntesis, clarívidentemente planteado, de estructura descriptiva, lo que supone un proceso de redacción muy pegado a la lógica interna del cuerpo de teorías que nutre su dominio y, por lo tanto, escasamente crítico.

El autor define el estructuralismo genético como una metodología crítica sobre bases sociológicas teóricas, una inacabada perspectiva de investigación y una tentativa de llegar a ser una teoría científica general de la vida humana como totalidad. Su trabajo pretende resaltar la «función correctiva» desempeñada por esta teoría en el espacio del estructuralismo imperante en la época, un estructuralismo no genético. Dicha función se desdobra en la reivindicación, desde la dialéctica de la historia, de la génesis de las estructuras; y, desde la concepción humanista de las ciencias humanas, la reivindicación de un sujeto al que puedan referirse las estructuras. Además, se ocupa de reinterpretar, tal como lo hace Goldmann, las fuentes teóricas que representan el pensamiento de Hegel-Marx, Freud, Lukács y Piaget en los planos complementarios histórico-sociológico, psicológico y epistemológico, los sistemas y pensadores que se aducen como antecedentes. A partir de aquí, Huertas Vázquez expone la teoría general del conocimiento y la teoría general del conocimiento sociológico en donde halla su fundamento el método estructuralista genético cuyo objeto es comprender y explicar las grandes creaciones culturales. Finalmente, ofrece una exposición de las categorías y conceptos metodológicos principales, tales como los de totalidad, reificación, sujeto transindividual, conciencia posible, visión del mundo, estructura, génesis, coherencia, significación, funcionalidad y comprensión-explicación, de los que venimos hablando.

Otras publicaciones, sin embargo, de clara perspectiva filosófica, se enfrentan a este pensamiento goldmannianamente, esto es, pretendiendo realizar una «lectura goldmanniana de Goldmann» en dos

fases: una, mediante el estudio de este pensamiento; y dos, mediante el estudio de la situación actual del marxismo en tanto que «visión trágica del mundo» con los medios teóricos allegados previamente. De ahí que el libro de que hablamos lleve por título *El marxismo como tragedia. Una esperanza sin revolución*, de Pedro Molina, publicado por la Universidad de Granada en 1992. El objetivo de este estudio filosófico es demostrar que la visión marxista trágica del mundo a que se llega desde la visión marxista dialéctica caracterizada por la fe y esperanza en el porvenir de la humanidad, es un fenómeno que se produce en el contexto socio-histórico del marxismo occidental. Su estudio, pues, basado en la obra del teórico franco-rumano, pretende resaltar la novedad que supone que un Goldmann dialéctico, sin que llegue a aceptarlo, realice una obra trágica a partir del marxismo, así como pretende destacar la especificidad de una nueva forma histórica de tragedia, la tragedia implícita en la obra goldmanniana, deducible a partir de la aplicación de su metodología (Molina, 1992: 13-14). Así pues, el presente trabajo se centra en el estudio de la génesis y estructuración de esa visión marxista trágica del mundo como problema de historia de la filosofía que se convierte en filosofía de la historia.

Uno de los resultados a que llega Molina en su trabajo es el siguiente: en Goldmann, cuya obra no es unitaria, se materializan tres visiones del mundo, históricamente diferentes, que denomina visión marxista dialéctica, visión marxista dramática y visión marxista trágica, que explicitan el proceso concreto de transformación del marxismo. La génesis y estructuración de la visión marxista trágica es el resultado de la transformación dialéctica al convertirse ésta en disfuncional con respecto al sujeto histórico —el proletariado— que la generó. Esto lo lleva a estudiar (Molina, 1992: 16), en primer lugar, el elemento estructurante de la visión dialéctica cuyo objetivo es lograr la sociedad socialista; asimismo, a ocuparse de la visión dramática, con objeto de poner de relieve históricamente la transformación de la racionalidad marxista dialéctica; y a centrarse en la visión marxista trágica, pudiéndose obtener a partir de la misma la hipótesis que podría derivar en «una teoría dialéctico-materialista de la visión marxista trágica del mundo» y en el planteamiento de la posibilidad de hacer revivir la esperanza histórica, lo que el autor plantea, muy al hilo de la situación presente, en los siguientes términos: «La tragedia marxista constituye la experiencia trágica más radical de la historia de la humanidad, porque es la tragedia de la historicidad misma y, al mismo tiempo, la quiebra de la racionalidad del concepto ilustrado de progreso. Pero la tragedia es esencialmente esperanza. Sin fe y esperanza no hay posibilidad de

tragedia alguna. Por eso, la tragedia marxista como tragedia histórica es, al mismo tiempo, esperanza histórica» (Molina, 1992: 20).

Independientemente del grado de acuerdo que pueda mostrarse con tales tesis manifestadas por el autor, lo cierto es que debe reconocérsele al pensamiento estructuralista genético por él empleado que haya provocado su formulación en un tiempo de aguda crisis del marxismo. Si la visión trágica, tal como la estudió el propio Goldmann en su fundamental estudio sobre Pascal y Racine, se caracteriza porque «vive únicamente para la realización de valores rigurosamente irrealizables», puede que opere en el sentido de producir un desgarramiento, desgarramiento que más que absoluto será ahora histórico, pero también en el contrario sentido de provocar la realización de lo realizable, lo que supondría abrir una racional puerta a cierta esperanza, en cualquier caso ya sirve para sostener una discusión acerca de la situación histórica en que pueda encontrarse el marxismo como tal encrucijada de teorías y prácticas, lo que no es poca cosa dados los tiempos que vivimos.

LA CRÍTICA AYALIANA DEL PENSAMIENTO LITERATUROLÓGICO

FRANCISCO AYALA, CRÍTICO Y CRÍTICO DE LA CRÍTICA

Actitud y actividad críticas

Los lectores y estudiosos de la obra de Francisco Ayala conocen la radical actitud crítica que preside su producción, afectando en origen tanto a su obra de creación como al resto de su labor intelectual y, en particular, a su actividad propiamente crítico literaria. Asimismo es sabido que el autor de *Muertes de perro* es un escritor de extensa y diversa obra, de muy diversas materias y disciplinas, literarias, sociológicas, políticas, cinematográficas, etc., al que le mueve esa constante y global actitud que le ha llevado a, como él dice, sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, sin perder de vista el marco de la historia. Él ha intentado siempre comprender y hacer comprender el mundo que le rodea, incluido el *ejemplar* mundo literario y crítico literario, por supuesto, eligiendo en todo momento la forma más conveniente de hacerlo para ver logrado su claro propósito de raíz ética. Ayala, pues, se sitúa de principio frente al espectáculo del mundo e intenta explicarse y explicar lo que ve, esto es, persigue dar su *razón del mundo*, que no es sino variante de la orteguiana *razón narrativa*. Su obra toda, por tanto, es consecuencia de esa tensión intelectual

que le lleva a comprender y hacer comprender la realidad. No otra cosa le dice a Andrés Amorós en una de sus conversaciones publicadas (Amorós, 1989: 58): «Las obras, más o menos extensas, que he publicado en este género responden a una íntima necesidad expresiva: la de dar forma a una intuición del mundo en que nos hallamos, tratando de comprenderlo y hacerlo comprensible a los posibles lectores».

En cualquier caso, como es sabido, nuestro escritor mantiene una lógica preferencia personal por su prosa narrativa, por sus escritos imaginarios, responsables últimos del interés teórico y crítico que ha venido mostrando por el arte de narrar, tal como expone en el primer párrafo del prólogo de *Las plumas del fénix*. Esta estima alcanza su justificación teórica al poseer su producción narrativa, viene a decir, unas estructuras capaces de preservar un sentido esencial desligado en alguna manera de circunstancias concretas (Ayala, 1972: 35; y Amorós, 1989: 57); también, su justificación práctica al recoger en su antología *Mis mejores páginas*, y cuenta con muchas y muy variadas, sólo fragmentos de sus obras de ficción, excepción hecha de una necesaria introducción autocrítica.

Si tenemos en cuenta lo dicho, esto es, la estrecha vinculación mutua, su producción teórica y crítico literaria, a pesar de ser un lenguaje segundo en sentido estricto, alcanza un protagonismo compartido estrechamente con su obra de creación, lo que justifica la conveniencia de que nos ocupemos de la misma. No otra conclusión se extrae de la lectura de justificaciones y autocríticas que viene haciendo Ayala desde hace tiempo y con las que abre su libro *El escritor en su siglo* (Ayala, 1990: 11-12), donde, al hablar de su labor artística, especifica la existencia de un sector de la misma, el teórico-crítico, que presenta una íntima trabazón con su obra de creación. En este sentido, qué duda cabe, estoy con Ricardo Gullón cuando afirma: «El Ayala de que aquí hablo [el crítico] es parte importante del Ayala total, del Ayala que, junto a novelas y cuentos, fue escribiendo páginas de que no podrá prescindir quien se proponga estudiar en serio la teoría y crítica literaria de nuestro tiempo».

Fruto, pues, de la radical actitud crítica de que hemos hablado es su actividad crítico literaria que ha aplicado a su propia obra, en ciernes, en el proceso de creación, o ya producida, a las obras de otros autores, etcétera. Precisamente, él se ha referido abierta y extensamente a esta actividad con las siguientes palabras cuya lectura nos permitirá comprender más exactamente la estrecha y fecunda relación que mantienen en origen su discurso creador y crítico, lo que permitirá hacernos una idea de su funcionamiento y raíz comunes: «Desde edad muy pre-

coz comencé a ejercer lo que pudiera llamarse *actividad crítica*, y siempre consistió ésta en una meditación y comentario al margen de mis lecturas. Es otra faceta de mi interés por la literatura. En ella, la actitud del escritor se invierte, pero entran en juego las mismas aptitudes que uno emplea en la labor de creación imaginativa. Quiero decir que cuando he escrito ficciones originales el punto de partida ha sido siempre la intuición de unas ciertas posibilidades que prefiguran una obra en perspectiva; y durante el proceso de redactarla he puesto en juego mi juicio crítico acerca de los recursos idóneos para que dicha obra adquiriera cuerpo y realidad efectiva. En cambio, frente a la obra ajena, sea contemporánea o clásica, y tras de percibir intuitivamente su sentido, he procurado partir de los recursos técnicos empleados por su autor, para confirmar o rectificar aquella intuición primera que como lector recibí, y darme cuenta de lo que él ha querido hacer y ha hecho en su proyecto» (Ayala, 1990: 79). El crítico, según dice, es en su manera creador literario, lo que supone por su parte la elaboración de un discurso finalmente subjetivo y la práctica de una crítica de valores. Precisamente, esto es lo que le responde a Amorós en una de sus largas conversaciones-confrontaciones: «En todo caso, el crítico y profesor que es también creador literario, por mucho que procure alcanzar el máximo de objetividad, y aunque cumpla con toda honradez su misión, se está siempre interpretando a sí mismo al interpretar a los demás» (Ayala *apud* Amorós, 1989: 57).

A partir de aquí, se infiere que la teoría y crítica literarias de Ayala vienen a ser, y a practicar, una teoría esencial y una crítica de valores elaboradas conforme a muy concretos criterios ideológico-estéticos, esto es, conforme a unos elementos reflexivos y críticos sustentados en una concepción esencial de la literatura que viene a establecer finalmente determinadas normas de escritura / lectura más que a explicar «científicamente» —empleo este término con todas las restricciones y precauciones que tuve a bien exponer en un trabajo (Chicharro, 1987)— los procesos de escritura / lectura sustentándose en una base disciplinar, lo que explica el continuado interés de Francisco Ayala por intervenir en su medio social a través de la orientación de sus lectores, lo que, independientemente de su coyuntural respuesta, justifica además ensayos como el titulado «¿Para quién escribimos nosotros?», de 1949 (*cf.* Ayala, 1977: 37) y lo que terminó alargando los largos años de exilio y aconsejando su escalonada y definitiva vuelta a nuestro país (*cf.* Ayala, 1972: 67-68, para el sentido de esta etapa de su vida y obra, así como de su saludada vuelta, a la que se refiere José Luis Cano, 1977); y lo que, de otro lado, justifica su interés crítico por el creador de la

novela moderna, por ejemplo, y, por referirnos a otro aspecto también particular, sus reflexiones sobre la central cuestión del realismo a propósito de Galdós, tal como Lázaro ha expuesto recientemente (Lázaro, 1990): «Los deslindes que establece Ayala, fundados en cotejos muy pertinentes, contribuyen al esclarecimiento de aquel ambiguo concepto historiográfico, pero más todavía a la postura del propio Ayala ante la realidad novelable y el modo de captarla literariamente».

Esta producción, pues, es en última instancia el efecto de una racionalización de posiciones ideológico-estéticas, lo que no impide la existencia de aspectos teóricos *coincidentes* con otros provenientes de una base de reflexión radicalmente no estética como pueden ser determinados estudios semióticos y narratológicos (piénsese si no en sus reflexiones sobre la estructura narrativa, el lector, etc.). Claro está que no debemos olvidar, por otra parte, la existencia de un proceso inverso en su obra: la racionalización de posiciones estéticas tiene el reverso de la *estetización* de posiciones racionales, de lo que en su obra narrativa hay continuos casos concretos, lo que le ha llevado a decir a Irizarry lo siguiente: «A veces en las ficciones de Ayala convergen las actividades de inventar y criticar o teorizar a tal punto que resulta difícil calificarlas de crítica imaginativa o de ficción discursiva, según que el énfasis parezca estar en el puro discurrir teórico o en el relato novelesco» (Irizarry, 1971: 18).

Para concluir con este primer punto de mi trabajo, dedicado a su actitud y actividad críticas globalmente consideradas, no puedo dejar de referirme a un sobresaliente rasgo de su ejercicio crítico: su escasa preocupación por la erudición al modo académico tradicional y su inteligencia y originalidad críticas, tal como a propósito de un libro concreto supo ver Manuel Durán (1963): «En general, es la originalidad —en el pensamiento o a veces en la expresión— siempre refrenada por el sentido común, pero espoleada por la intuición artística y un sentido muy claro de la historia, el rasgo principal de este libro».

Frente a la disputa de las escuelas críticas

Pues bien, expuestas estas consideraciones generales, estamos en condiciones de comprender que en absoluto resulta extraño el hecho de que Ayala se haya visto impelido a extender esta radical mirada crítica a la crítica literaria misma. Ahí queda su conocido artículo sobre Ortega como crítico literario, recogido una vez más en volumen (Ayala, 1989: 515 y ss), aparte de otros artículos y reseñas que sería prolijo

citar ahora (cf. Amorós, 1973 y 1990). Ayala, pues, no sólo ha sido crítico literario y autocrítico sino que también ha sido crítico de la crítica.

En este sentido último sobresale una ponencia suya que bajo el título de «La disputa de las escuelas críticas» leyó en un coloquio celebrado en York College, Nueva York, en 1975. Fue editada al año siguiente puesta al frente de las actas, lo que no resulta baladí al abrir paso a un heterogéneo conjunto de trabajos sobre la crítica arquetípica, formalista, lingüística, marxista, psicoanalítica, retórica, etc. (Beck, ed., 1976: 1-5). El trabajo fue luego recogido en su libro *El tiempo y yo*, que editó junto a *El jardín de las delicias* (Ayala, 1978: 230-235; 1991: 295-302) —el texto forma parte de la primera mitad de *El tiempo y yo* que, según expone el propio autor, no es sino una especie de examen de conciencia literario suscitado por su confrontación con la crítica—, y al que Francisco Ayala ha aludido parcialmente en su prólogo a *Las plumas del fénix* (1989), cubriéndolo de una interpretación actual y utilizándolo como llave para penetrar en su extenso volumen crítico, aunque dejando en el olvido para esta ocasión algunas cuestiones dignas de ser tenidas en cuenta de nuevo. En cualquier caso, este prólogo ha sido considerado por Lázaro (1990) como una importante pieza de meditación para cuantos tenemos interés en la crítica. Estas circunstancias últimas, aparte del interés que posee por enfrentarse nuestro autor globalmente a las diferentes escuelas críticas y por exponer su concepto y metodología críticas, lo que viene a completar la aproximación efectuada en el apartado anterior, me han impulsado a tratar particularmente del mismo. Hay otras razones, qué duda cabe, que han alimentado esta necesidad. Por ejemplo, la conveniencia de reconocer una postura metacrítica, expuesta, no se olvide, en un momento álgido de enfrentamientos teóricos, sobre la conveniencia de una crítica si no integral o totalizadora, al menos sí respetuosa de los diferentes métodos, postura que relativiza los virtuales resultados críticos de dichos métodos, algo que hoy en día se ha convertido por suerte en un lugar común, pero que en dicho momento resultaba raro afirmar. Conocer el presente estudio de Francisco Ayala resulta conveniente también por tocar, aunque con lógica brevedad, problemas teóricos básicos del pensamiento literario actual.

El texto en su lógica interna

Francisco Ayala, conviene recordar ahora, comienza hablando en su ponencia del estado actual de la crítica y aludiendo a la existencia de

una pluralidad de criterios diversos que se contraponen dogmáticamente entre sí, criterios fundados en exclusivas teorías y aplicados muchas veces, dice, con pedantesca suficiencia. A continuación afirma que los sistemas teóricos, a pesar de que cumplan una función indispensable en el desarrollo histórico de la cultura literaria, resultan transitorios, haciéndose necesario superar la estrechez de sistemas inconciliables del mismo modo que la filosofía ha procurado asumir en su seno la disputa de las escuelas críticas convalidándolas en un terreno más profundo.

Posteriormente, resalta la virtual fecundidad de cada método dada la variedad de la creación literaria, ejemplificando con la crítica sociológica y la crítica formalista, aunque advirtiendo del peligro que supone que ambos métodos citados puedan dejar de explicar lo específicamente literario, por lo que podría ocurrir que llegara a echarse de menos la vieja y desacreditada crítica impresionista. En cualquier caso, Ayala señala la necesidad de valerse siempre de la intuición estética, señalando el siguiente programa de actuación crítica: en primer lugar, procede la elección del texto, lo que implica un juicio de valor *a priori*, acto previo a cualquier determinación metodológica. Así, pues, antes que nada se hace necesario, más que exhibir unas destrezas metodológicas adquiridas, emplear las aptitudes innatas del crítico en tanto que espíritu dirigido hacia la esfera estética con capacidad para percibir intuitivamente la calidad de los textos. Una vez elegido el texto así, se procederá a su examen en busca de los procedimientos más apropiados para alcanzar dicho valor estético, con objeto de guiar al lector hasta ponerlo en condiciones de alcanzar por sí mismo la comunión estética. Para lograr este propósito, ningún método resulta válido por sí mismo, dependiendo éste del tipo de texto. De esta manera, el crítico empezará por ocuparse del contexto histórico y cultural si se trata de un antiguo texto anónimo; también, será el texto mismo el que sugiera el enfoque o enfoques críticos más convenientes para penetrar en su estructura verbal al alojar ésta una significación permanente. Habrá, pues, dice, que considerar los factores históricos y sociológicos, aislar la ideología de la obra, aclarar las intenciones conscientes del autor mediante el estudio de la biografía y de su personalidad, así como las inconscientes en la redacción de la obra con el empleo del psicoanálisis; habrá que estudiar asimismo el texto en relación con la tradición literaria y, finalmente, analizarlo desde un punto de vista lingüístico al ser el texto un edificio hecho con palabras. Esto explica la validez de todos los métodos si bien ninguno puede llegar a sustituir el acto de la comunión estética, pues ante todo la obra es objeto estético y no un documento, tal como suelen verla los métodos críticos.

Nuevas reflexiones sobre los métodos críticos

En el prólogo de *Las plumas del fénix*, Francisco Ayala expone abiertamente la base que nutre su actividad teórica y crítico literaria y, cabe suponer, metateórica: su propia experiencia de novelista. Señala luego el espectacular desarrollo de las teorías desplegado durante los años de su actividad académica, trayendo al recuerdo su ponencia descrita para señalar de nuevo cómo se estaba perdiendo la originaria misión mediadora de la crítica, al haberse entregado ésta a verdaderas logomaquias dirigidas no al público lector sino a especialistas.

Más adelante, interpreta la existencia de estas escuelas en disputa como un fenómeno de significación profunda al revelar el bizantinismo de nuestro tiempo. No obstante, considera positivamente la aportación de nuevas maneras de conocer mejor el hecho literario y de llegar a un tratamiento más serio de la operación crítica. Él, en cualquier caso, ha partido en su actividad crítica de un puesto ajeno a cualquier disciplina formal: Francisco Ayala ha partido de su propia experiencia, intentando averiguar el proceso creador que condujo a un autor a edificar la estructura verbal de su obra en su intención de alcanzar un objetivo de valor estético.

Elementos para un análisis y crítica

¿Desde dónde habla Francisco Ayala? Nuestro escritor y en esta ocasión metacrítico habla finalmente desde un consecuente espacio ético-estético, aprovechando para ello toda su experiencia creadora, ajeno en principio, como dice, a cualquier disciplina formal, lo que le lleva a practicar en cualquier caso una saludable crítica de los dogmatismos metodológicos y a señalar el carácter transitorio de todas las teorías, esto es, Ayala no se sitúa en el espacio estricto de la filosofía de la ciencia literaria, por la que aboga, cuya función es la de verificación de las teorías y análisis de su estructura lógica, etc., sino que se ubica en un espacio de abierta crítica de valores, lo que explica el tono ético de sus recomendaciones y afirmaciones. Gullón lo ha visto muy claro al decir que Ayala habla desde su experiencia y, desde ella y por su escritura como novelista, opina con una autoridad de que otros críticos carecen.

Así, por ejemplo, se comprende el hecho de que ponga en primer lugar el valor de una aproximación estética a la obra literaria frente a otras aproximaciones posibles que elaboran un objeto de conocimiento que desatiende cualquier preocupación de esta naturaleza, problema

capital este del que tuve ocasión de ocuparme (Chicharro, 1990; 1998), lo que no deja de ser por otra parte una postura calada por la lógica de lo que se niega: se niega el exceso cientificista de las escuelas críticas, tan dadas a valorar como superior, frente a otros conocimientos posibles, su conocimiento de orientación científica, y se afirma la superioridad del conocimiento estético (en cualquier caso, a pesar de los excesos del cientificismo / esteticismo y otros sarampiones que redivivamente afectan al pensamiento literario, no conviene comparar discursos de naturaleza, lógica productiva y función social diferentes); asimismo comprendemos el hecho de que, lejos de juzgar programas concretos de actuación crítica de las escuelas a que se refiere, él ofrezca su propio modelo crítico alrededor del cual llegan a comprenderse las diferentes metodologías críticas globalmente consideradas, etcétera. En fin, el texto de Francisco Ayala no se limita a plantear cuestiones relativas a lo que pueda ser un estado de la cuestión, sino que pretende intervenir recomendando pautas de comportamiento crítico y poniendo en pie de igualdad las diferentes escuelas críticas en disputa, señalando al lector la particular eficacia de las mismas según los casos, lo que en los años setenta resultaba infrecuente, como dejé dicho.

¿Qué supone, ahora más en concreto, hablar así por parte de Francisco Ayala? ¿Qué problemas básicos toca y qué implicaciones críticas mantienen los mismos? En primer lugar, supone enfrentarse a las teorías literarias sólo en su dimensión metodológica o instrumental, lo que justifica que se refiera a las mismas ya desde el título de su ponencia en tanto que escuelas *críticas* y que las juzgue por su virtual eficacia frente a los textos, aunque razonablemente les niegue la capacidad de sustituir el acto de la comunión estética. Ni que decir tiene que esto último es así en tanto que lo propio de las teorías es / debe ser la *investigación* y no la *participación* literaria, por decirlo con palabras de Schmidt (1990: 19). No se olvide, por otra parte, que independientemente del uso o aplicabilidad de determinados procedimientos teóricos por parte de la crítica, esta última constituye un discurso fundante (Chicharro, 1990), esto es, no derivado de la teoría, aunque pueda echar mano de cualesquiera recursos en su procesos interpretativo y valorativo, sometiéndolos, eso sí, a esa lógica participativa.

En segundo lugar, y en relación estrecha con lo afirmado en el párrafo anterior, hablar así supone vincular los métodos críticos a los textos literarios hasta el punto de llegar a afirmar nuestro escritor que aquéllos dependen de éstos, sin pararse a considerar su propia especificidad disciplinar frente a la realidad literaria. Ni que decir tiene que afirmar esto es una manera de insistir en el valor puramente instru-

mental concedido a las teorías como medios de comprensión hermenéutica y no como medios de comprensión teórica (me refiero en sentido próximo al de Mignolo, 1983) y en consecuencia es una manera de no reconocer la propia especificidad disciplinar de su objeto de análisis, independientemente del tipo de texto literario que se proponga explicar.

Hablar así hace suponer asimismo que aboga por la necesidad de desarrollar un espacio teórico específico de naturaleza epistemológica, espacio metateórico éste de estudio, verificación e integración disciplinar verdaderamente necesario para la constitución efectiva de las teorías literarias como teorías de orientación científica, pues éstas no pueden darse, como es sabido, si no se refieren a un dominio real, si no se establecen como tales teorías y, finalmente, si no disponen de medios de verificación internos (Chicharro, 1987: 26). No otra deducción puede extraerse de su afirmación acerca de la necesidad de superar la estrechez de sistemas inconciliables del mismo modo que la filosofía ha procurado asumir en su seno la disputa de las escuelas críticas convalidándolas en un terreno más profundo. Pues bien, ese terreno más profundo parece apuntar a la constitución de una filosofía de la ciencia literaria.

Para ir concluyendo, cabe resaltar el importante papel que atribuye a la intuición estética en todo el proceso crítico, entendido éste como recreación literaria con una clara función mediadora, así como la nítida separación que establece entre la fruición y el conocimiento estéticos, lo que resulta internamente coherente con el planteamiento global de su discurso que venimos considerando. De ahí que salga en defensa del consumo estético frente a otras posibles aproximaciones a los textos, ya sean sociológicas o netamente formalistas, y de ahí que propicie la práctica de una crítica, eso sí, cada vez más rigurosa al emplear nuevos instrumentos de análisis, finalmente valorativa de la adecuación de los procedimientos empleados al valor estético intuido.

Por lo que respecta, y con el tratamiento de esta cuestión termino, a la crítica que Ayala hace de la pedantesca suficiencia con que se aplican muchas veces las teorías, crítica en la que insiste en su prólogo de 1989, al denunciar la pérdida de la función mediadora de estos discursos y en consecuencia su entrega a logomaquias destinadas a especialistas, conviene efectuar algunas precisiones con objeto de evitar que lo que resulta una legítima crítica de los excesos termine por funcionar como una radical crítica de un tipo de saber literario que no tiene por objeto la valoración de textos literarios particulares, tal como dejaba dicho Lázaro Carreter: «Los intentos de penetrar en el recinto de la lite-

ratura para hacer racionalmente inteligible aquello que la vieja crítica consideraba “misterio”, se han desarrollado con múltiples propuestas teóricas e indagaciones en los textos, no, como he dicho, para valorarlos, sino para abstraer categorías que permitan entender su naturaleza y construcción. Hoy se enmarcan en una disciplina nada nueva, pero de pujante vida renovada: la Teoría de la Literatura» (Lázaro, 1991). Queda, pues, reconocida la existencia de una crítica no crítica que tiene por objeto no la valoración sino la explicación de la literatura. Pues bien, independientemente de los excesos solisiptas, crípticos, etc., dejado a un lado el prurito cientificista, no debe olvidarse que el trabajo teórico tiene como destinatario a un reducido espectro de lectores, los miembros de la comunidad investigadora, como resulta propio de una actividad de orientación científica, frente a lo que es propio de la crítica valorativa que se destina a un amplio espectro de lectores cultos (cf. Chicharro, 1987: 62-65).

Así pues, está bien la crítica de los excesos dogmáticos, tecnocráticos y cientificistas que con tanta profusión se han dado, y se dan, en el campo del pensamiento literario. Está bien, cómo no, airear la necesidad de la práctica de una crítica de valores y evitar así el cada vez más elocuente silencio crítico, a lo que me refiero en otro trabajo. Sin embargo, todo esto no tiene porqué ir en detrimento de la construcción de explicaciones cada vez más rigurosas de los procesos y leyes literarios, construcción ésta que exige por supuesto en todo momento de su producción un rigor lógico y una asepsia que estorban para lo que es el ejercicio de la crítica *sensu stricto*. En este sentido, aunque los excesos cientificistas lo justifiquen, no se puede bajar la guardia a la hora de defender un conocimiento de orientación científica del hecho literario. Así pues, el profesor Lázaro en su artículo sobre *Las plumas del fénix*, al apoyar sin reservas la actitud mostrada al respecto por Francisco Ayala y al proclamar a los cuatro vientos la necesidad de ese tipo de crítica señalado, criticando con razón las rigideces y logomaquias, puede ser malinterpretado en esta ocasión —ahí queda expuesta su cita anterior de inequívoco sentido— por no considerar ese tipo de crítica no crítica, que no explica ni interpreta finalmente textos literarios, que no sirve de correa de transmisión estética. Y digo esto que, ante cierto lector, supone llover sobre mojado, porque si no dejamos claras las cosas en este momento, podemos propiciar que aparezca de nuevo con fuerza el fantasma del irracionalismo, irracionalismo que reivindica el goce literario puro, absoluto, y su consecuente discurso crítico a modo de eructo, irracionalismo que tiene otros frentes sociales y políticos y de cuyas consecuencias les empiezan a hablar ya las primeras páginas

de los periódicos. Por eso, está bien poner toda la fuerza de la razón en una crítica de valores, utilizando abiertamente cuantos recursos nos proporcione la teoría literaria, tal como afirma el propio Ayala en su prólogo, pero también está bien poner toda esa fuerza para producir discursos teóricos, aun corriendo el riesgo de que algunos jueguen infantilmente a la ciencia con ellos y crean que explican cuando no hacen sino doblar un discurso creador.

En fin, lo vamos a dejar aquí, porque estoy deseando bajarme del espacio celeste en que me hallo situado como crítico de la crítica de la crítica.

7

DE UNA *MUY NUEVA* POÉTICA

INTRODUCCIÓN A LA MUY NUEVA POÉTICA DE ANTONIO CARVAJAL

Todo lo cual justifica apenas una lógica falta de recursos del crítico actual para componer a priori el apartado exclusivo que dedicarán a Carvajal futuras historias de la poesía española.

IGNACIO PRAT

Vengo con agrado a esta reunión para el estudio de las poéticas novísimas y de aquéllas que alimentaron con la modernidad de sus versos un, en efecto, fuego nuevo desde la bisagra que unía los años sesenta y setenta y en adelante en una España múltiple, diversa y compleja. Me refiero a esa España que llenaba de televisores las casas y saturaba de pequeños coches utilitarios sus calles, una España que se debatía entre la muy peligrosa esclerosis franquista de un bigote recordado y la muy utópica despeinada juventud que subió el volumen de la canción protesta y de la música rock, una España que despoblaba el campo para alimentar con una inexperta fuerza de trabajo las humeantes industrias europeas, que renovaba su tejido urbano con la especulación de la altura y la aluminosis y confundía placenteramente modernidad con destrucción, que descubrió las ventajas del plástico multiforme y se ensayaba en el hoy omnipresente arte de usar y tirar, aquella España que escribía horizontalmente desde la verticalidad de sus sindicatos y traducía y publicaba a tirios y troyanos frente a una censura desbordada, aquella España a la vez oficial y real que anduvimos felizmente contradictorios la mayoría de todos nosotros. En sus sillas de moderno diseño y en sus campus universitarios de aquellos años sentaron y pasearon sus jóvenes cuerpos los poetas novísimos, los poetas muy nuevos y demás compañeros de viaje, cuya obra es hoy, aquí y ahora, centro de atención y dominio de estudio.

Me alegro, pues, de estar aquí sobre todo por darme ocasión de celebrar la vida y hacer votos por la palabra poética, independientemente del humano aspecto o culturalista presencia o demás rastros experimentadores o discursivos que la misma pueda presentar. Es ésta ade-

más una magnífica ocasión para afirmar en alta voz una obviedad: es más lo que nos une que lo que nos separa y, en caso de que no fuera así, compartimos en suerte la misma trinchera social. Me alegro de estar aquí también por la ocasión que se me brinda de afirmar en alta voz que, a la postre, el intento de alimentar dicho nuevo fuego poético quemando la humanísima leña de poetas viejos no logró una gran llamada. Al final, con escalonados regresos del exilio o la permanente lección de su solidaria presencia interior, cantautor en mano o mediante calculada antología, llegaron todos vivos a esa década prodigiosa, con la verdad de su canon o la hermosa insolencia verbal de su novedad poética: desde las canas al viento del 27 hasta los jóvenes novísimos y muy nuevos, sin olvidar los hierros, oteros y celayas ni los poetas cordobeses de los cincuenta ni los que hicieron bandera de la poética del conocimiento. En esta recentísima historia nuestra, en este nuestro *tiempo menor*, de poco han servido los intentos de poner paréntesis.

Roto el fuego, adelanto en qué va a consistir mi intervención. Voy a ocuparme de algunas cuestiones previas que permitan introducirnos con fundamento en la poética de Antonio Carvajal, poética que antes resulta muy nueva que novísima y que no he dudado en adjetivar de «conviviente». Ahora bien, hablar en estos términos, esto es, referirme a su poética considerándola muy nueva, me obliga a establecer una relación de la misma con las poéticas de su inmediata tradición o contemporáneas frente a las que se define en su novedad. Pero no lo voy a hacer por ser ésta una cuestión ya delineada críticamente. En este sentido, bastará con recordar las afinidades que García Jambrina establece entre los poetas de la promoción de los setenta, afinidades que a la postre resultan definitorias con respecto a otros modos poéticos presentes también en ese tiempo: neobarroquismo como actitud estética y como visión del mundo, apoyatura del poema en elementos culturales previos y renovación lingüística y rítmica con respecto a las promociones inmediatamente anteriores (García Jambrina, 1992). Con su especificidad, esto es, siendo neobarroco en el sentido en que planteo en mi estudio previo a *Una perdida estrella*, antología de la poesía de Antonio Carvajal (Chicharro, 1999: 46-47), sin caer en el uso del culturalismo como exhibición y con un renovador empleo de recursos métricos y rítmicos en diálogo con la tradición poética, clásica y contemporánea, como hasta entonces no se había conocido, Carvajal participa con su obra en ese proceso de renovación, sin que ello signifique que corte puentes con los poetas socialrealistas de su tiempo en aspectos muy principales.

Pues bien, si hablo de esta poética como muy nueva es antes que nada para segregarla del horizonte novísimo que se ha venido utili-

zando para nombrar el dispar conjunto de propuestas poéticas que desde mediados de los años sesenta ofrecen una renovación de los modos poéticos entre nosotros. De esta manera se evitarán confusiones y generalizaciones indeseables por cuanto no resulta conveniente nombrar al todo con el nombre de una parte. Máxime, cuando la operación novísima se redujo a nueve poetas y, con mayor o menor cálculo, conciencia o ignorancia de lo existente, se practicó la exclusión o no inclusión de otras renovadoras voces poéticas. Tomo, pues, el título de la presente reunión —*Poéticas Novísimas: Un fuego nuevo*— antes por su valor deíctico que por su eficacia denotativa por ser, como digo, restrictivo en esa dimensión, lo que no ha ocurrido en la más decisiva de estudio efectivo de un importante número de poetas de los setenta como prueban estas mismas actas. Digo esto tras conocer los razonamientos de algunos de los poetas ignorados entonces y, muy especialmente, los expuestos por el propio Carvajal. Espero que pueda comprenderse por qué resulta para el autor de *Tigres en el jardín* un insulto llamarlo novísimo.

En este sentido, una cuestión previa importante que debemos abordar es la de la propia posición del poeta sobre este asunto, independientemente de que se mantengan puntos de acuerdo o desacuerdo con él. Pues bien, aunque existen numerosos rastros poéticos y no poéticos cuyo seguimiento nos puede iluminar al respecto, de los que dí cuenta en parte en mi estudio previo citado (Chicharro, 1999: 13 y 26-27), lo cierto es que disponemos de dos publicaciones, una del mes de diciembre de 2001 (Carvajal, 2001b) y otra todavía en prensa (Guatelli-Tedeschi), que resultan clarificadoras sobre este asunto. La primera, «Carta gratulatoria a José María Castellet», publicada en un libro-homenaje dedicado por Eduardo A. Salas Romo al crítico barcelonés, constituye sobre todo una manifiesta defensa de que, frente a toda agrupación por vía de escuela o tendencia creadora, generalización crítica o conjetura teórica, lo que en el arte verdaderamente cuenta es la unicidad de las obras y las individualidades de los autores que a ellas se entregan, independientemente de lo que estas individualidades representen. Todo lo que ocurre alrededor es ruido, ruido que estimo necesario y al que con este mismo trabajo me sumo, con el que se interviene de una u otra manera condicionando la recepción de las obras y la escucha de esas voces únicas. Nada más lógico, pues, que frente a ciertas generalizaciones críticas tópicamente sustentadas, el poeta se defienda además mediante algunas argumentaciones dignas de ser tenidas en cuenta.

Comienza su carta, escrita en tono de leal franqueza, reconociéndole a Castellet responsabilidad moral en la configuración del canon de

la poesía española al haber prologado la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970; 2001, segunda edición revisada) y al haberse puesto así al servicio de una teoría y prácticas poéticas de signo escapista, burgués, etcétera. Al mismo tiempo, le manifiesta su cansancio de tener que venir soportando la alusión, referencia y cotejo con los novísimos, por vía negativa pues no recibió esa marca, en cuya antología, le señala, no aplicó el criterio generacional y sí antes criterios de modernidad que de calidad, no hubo delimitación ideológica, se menospreció lo coetáneo distinto y se negó a los contemporáneos, quedando sin sitio los auténticos renovadores de la poesía española de la segunda mitad del siglo pasado. En cualquier caso y por lo que a él respecta, su alexandrino sentido del decoro le impidió reaccionar negativamente, así como cambiar de escritura para seguir la estela novísima o meterse a teórico o crítico como modo de apoyar su proyecto poético. Carvajal dedica el resto a justificar la ausencia de una reflexión poética en su caso y a plantear otras posibles causas de su exclusión de tan famosa antología¹ como su cuidado de la plenitud de forma, lo que le ha generado la acusación de formalista, en tanto que sus coetáneos, por ejemplo, se guardaron los sonetos y los alexandrinos acoplados con rimas consonantes, etc., que no dieron a conocer hasta momento más oportuno. Tras criticar el vértigo generacional que generaron las antologías y apuntar algunos desajustes, con nombres y apellidos, que las mismas procuraron, señala la existencia de numerosos problemas críticos para el estudioso en relación con este momento de la poesía española: falta de homogeneidad entre los novísimos, panorama incompleto e injusto escalafón. Este es el motivo de que, treinta años después de aquella antología, invite a futuros estudiosos a poner a cada cual en su sitio. Carvajal acaba agradeciéndole a Castellet, el anterior a la antología novísima, lo mucho que le enseñó cuando «leer era un acto de compromiso y escribir conscientemente un deber social», ofreciendo acto seguido unas reflexiones sobre la situación nueva en que se instaló en sus comienzos poéticos, una situación ligada con los valores éticos de la izquierda, valores en donde se sustentan la belleza y pureza artística que siempre ha buscado.

¹ El lector debe tener en cuenta a este respecto el inteligente ejercicio de ficción metacrítica, primer fruto de la epifenodia o canto de la manifestación, llevado a cabo por Antonio Sánchez Trigueros (1981) quien, transmutado literariamente en padrino del poeta Antonio Carvajal con ocasión de su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la mítica Universidad de Riddle Park, pronuncia un discurso «donde se cuenta cómo se conjuró un vacío problemático de la conocida Antología Novísima Castelletiana, en el que reciente y reincidentemente ha caído un florilegio ex cátedra».

La segunda publicación a que me refiero es *Consonante respuesta. Conversaciones con Antonio Carvajal: 1994-1999*, libro preparado por Joëlle Guatelli-Tedeschi. Este libro recoge y ordena varios años de conversaciones con el poeta en diez capítulos, de los que aquí interesan el quinto y octavo, dedicados a ofrecer sus declaraciones sobre sus aficiones lectoras y relaciones poéticas, así como algunas consideraciones generales sobre el discurso poético, etc., respectivamente. Pues bien, en el referido capítulo quinto se incluyen dos apartados de interés sobre lo que aquí nos trae cuyos títulos, como los restantes del libro, están tomados de esas conversaciones. El primero se titula «Si algún insulto me pueden dirigir es llamarme novísimo...»; el segundo, «Mi generación real está entre dos mundos...». Al saltar en la conversación la cuestión de los novísimos, Carvajal comienza haciendo referencia al cuadro de Valdés Leal titulado de ese modo, frente al que siente terror, para continuar ubicándose por negación con respecto a los poetas novísimos que la famosa y hoy reeditada antología de Castellet consagrara. Le dice a su interlocutora que no puede ser un poeta novísimo porque no es un pequeñoburgués de ciudad, sino un desclasado de pueblo; también, porque su Venecia no huele a rata de canal, sino porque su poema se basa en Veronés, El Tintoretto y su viaje a la ciudad no es una peregrinación a un santuario decadente; y, además, porque es un poeta culto antes que, en el sentido más negativo del término, culturalista, esto es, en el sentido de «cultivo atlético del mero músculo de la poesía a través de alardes cultistas» (en Guatelli-Tedeschi, en prensa). Claro está que esa contundente afirmación no impide que el poeta reconozca la existencia de unas prácticas culturalistas en tanto que uso literario de la cultura, si bien matiza que en su caso la cultura por sí misma no es objeto de su poesía, interesándole sobre todo la obra de arte basada en otra obra de arte.

En el siguiente apartado, Joëlle Guatelli-Tedeschi reúne aquellas declaraciones del poeta que se refieren a sus relaciones con los poetas coetáneos. El poeta comienza poniendo en tela de juicio que se le quiera presentar como novísimo añadido y cuestiona el hecho de que se trate de asimilar las dos antologías que configuran la llamada generación del 70, la de Castellet (1970; 2001) y la de Martín Pardo (1970; 1990), antología esta última que, preparada antes que la de *Nueve novísimos*, sufrió un calculado retraso en salir publicada con respecto a la de Castellet. En todo caso, afirma que la antología de Martín Pardo aporta mucho nuevo con respecto a *Nueve novísimos* que por sí sola no se puede mantener como canon. El resto del apartado está salpicado de nombres y apellidos de poetas coetáneos suyos con los que, si bien no

le interesaron mucho durante algún tiempo, mantiene relaciones de amistad, exceptuando los literatos puros y los pseudoestetas de su generación, generación que por otra parte no existe como tal², criticando además el mito del 68. Pero no sólo pone en duda la idea de este grupo generacional, sino que atribuye a poetas de la llamada generación del medio siglo la renovación del lenguaje que se opera en la poesía española, lo que se puede ver ya en la antología de Rafael Millán *20 poetas españoles*, del año 1956. «Las clasificaciones generacionales con fechas fijadas —afirma Carvajal—, sin barrido hacia atrás o hacia delante, me parecen una falacia». Esto es lo que le lleva a afirmar que su generación real está entre dos mundos.

Expuestas algunas de las ideas y apreciaciones del propio poeta en relación con su propia situación sobre la cuestión de nuestro interés, no podemos ignorar que, desde prácticamente el principio de la vida pública de la poesía de Carvajal, algunos relevantes críticos también trazaron líneas de separación entre la poesía del granadino y la de los poetas novísimos. Así, por ejemplo, cómo no recordar a Ignacio Prat (cf. Vilas, 1996) y a Fernando Ortiz por citar a dos de los primeros críticos que, con argumentada claridad, se pronunciaron en este sentido. Pues bien, el malogrado crítico y poeta Ignacio Prat³ comienza en su

² No voy a entrar en el tratamiento de la no menor cuestión relativa al método historiográfico de las generaciones. Disponemos hoy de trabajos de síntesis y otros estudios sobre nuestra literatura e incluso sobre la poesía de los setenta (Talens, 1989; Bayo, 1994; Mateo Gambarte, 1996, entre otros) que me eximen de esta tarea. No obstante, no dudo en pronunciarme en contra de su uso por cuanto si bien resulta operativo por su capacidad deféctica en un principio, luego se revela como un serio obstáculo a la hora de construir otros órdenes explicativos y elaborar categorías de mas cierto fundamento literario. En todo caso, y por lo que respecta a los poetas de la antología de Castellet, podemos hablar, siguiendo a García Jambrina (1992), de promoción, esto es, de un conjunto de autores que, nacidos y educados en un mismo contexto, se agrupan o son agrupados para promocionarse en el mundo literario, autoafirmándose frente a otros grupos anteriores o coetáneos. Carvajal, como resulta obvio, no pertenece a esta promoción. Siempre fue por libre.

³ Prat murió en plena madurez creadora y crítica. Carvajal, que sintió profundamente su muerte, le dedicó el poema que empieza con el verso «Para ti, que eres lluvia», de *Servidumbre de paso* (1982). Por otra parte, el tono desesperanzado que fluye por el poema titulado «Del viento en los jazmines», poema liminar del libro de mismo título, de 1984, alcanza su origen en la certeza de la muerte de este amigo, aunque no se nombre. El poema «Tarpia», de *De un capricho celeste* (1988), cuyo título leído al revés revela el nombre de «A I Prat», nombre que aparece en el mismo poema y se lee en el acróstico, es un nuevo homenaje al poeta, crítico y amigo. Anteriormente y en vida, le había dedicado el importante poema «Corónica poética», de *Siesta en el mirador* (1979), poema que Prat consideró —apreciación antinovísima— como un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir.

primer artículo dedicado a la poesía de Carvajal ya en 1974, a *Serenata y navaja* más concretamente (Prat, 1983), denunciando la ausencia de este poeta en recientes repertorios (las afirmaciones que se siguen apuntan a *Nueve novísimos*) y señalando su originalidad, consistente en el desprecio por el cosmopolitismo o exotismo de moda vs filiación barroca —éste es por tanto el primer rasgo que lo diferencia de sus coetáneos novísimos— y un poco más adelante ofrece el segundo afirmando la habilidad técnica, el uso del lenguaje y la construcción del poema que, «frente a otros mundos expresivos, más descaradamente contemporáneos, da la medida justa de su oportunidad y exactitud» (Prat, 1983: 294). En los siguientes artículos, Prat va mostrando por la vía del análisis y por lo que los resultados de los mismos niegan antes los *muy nuevos* que novísimos rasgos que caracterizan la poesía de Carvajal, al mismo tiempo que desliza abiertas afirmaciones o guiños críticos que no dejan lugar a dudas. Por ejemplo, que el granadino «no es ni pastichista ni “neo”, con sus autores» (Prat, 1983:299); que «cualquier poeta de estos días, o principiante o finante, con sus Dodgson, Cernuda, Cavafis o Lowry y sus *maudits* apolillados» es más culturalista que Carvajal (Prat, 1983: 299); que la azarosa cuestión de su independencia poética obligará a abrir un apartado exclusivo para el poeta en futuras historias de la poesía española (Prat, 1983: 304), entre otras afirmaciones de interés como la vinculación que establece entre el poeta granadino y los poetas social-realistas (Prat, 1982).

El sevillano Fernando Ortiz, ya en 1979 y en la entrada que dedica la *Gran Enciclopedia de Andalucía* a Carvajal en su tomo segundo, ofrece un tan breve como acertado catálogo de elementos de aproximación y de separación de nuestro poeta con respecto a los de la antología novísima, lo que matiza Prat en uno de sus artículos sobre Carvajal (Prat, 1983: 303-304), presente también en un trabajo posterior (Ortiz, 1982). Para ello, se sirve fundamentalmente por vía negativa de las caracterizaciones que Castellet formulara en su introducción. Pues bien, entre los elementos de aproximación señala la preocupación por el lenguaje, la influencia recibida de la poesía modernista y, por último, las referencias al mundo cultural en su poesía. Entre los elementos de separación apunta los siguientes: en la obra carvajaliana no es determinante la influencia de los medios de comunicación de masas; no se hace mención de modelos literarios anglosajones, etc.; ni tampoco se observa la presencia de valores mitificados por el capitalismo norteamericano; no abusa Carvajal del irracionalismo tan común en los poetas coetáneos. Finalmente, tras una aguda caracterización y ajustada valoración de la poesía del granadino, Fernando Ortiz expone dos ras-

gos más de separación de los novísimos: el primero, ciertamente importante, que el rigor estético no excluye la preocupación por los temas de moral política, esto es, señala la presencia de un rigor ético, lo que el propio poeta suscribió con posterioridad hasta el punto de considerarlo como la diferencia básica: la existencia en él de un compromiso ético inexistente en los novísimos poetas coetáneos (Carvajal, 1997: 5); el segundo, tampoco menor, la dimensión recitativa —Ortiz habla de dramatización— de esta poesía.

Tras estas consideraciones, disponemos de informaciones y argumentaciones para introducirnos en la poesía y poética carvajalianas, sabiendo que la renovación a que apunta su poesía no mantiene la misma lógica que la de otros poetas coetáneos. De ahí que la etiqueta de novísimo —por asociación— no sea la más adecuada para referirse a un poeta y a una insólita obra poética que, a la luz de la reciente reedición de *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía* (Carvajal, 2001), mantiene su resistencia textual y muy vivo su fuego poético, si bien ha de entenderse que hablar así supone antes denotar una realidad que manifestar un desprecio de lo novísimo. La novedad originaria de su poesía tal vez radique, como dejé escrito en mi estudio previo a *Una perdida estrella*, en que esté marcada por la exigencia estética y por constituir uno de los más fecundos diálogos contemporáneos entre tradición y modernidad, entre un ideal de poesía pura y una proyección expresionista, en el que caben los espacios y criaturas celestes y los espacios *realistas* de su historia social a un tiempo, en el que late un juego expresivo instalado en el espacio de la autenticidad y en el de la ironía, entre otros aspectos (Chicharro, 1999: 48).

A partir de aquí, pues, podrán comprenderse en su alcance los aspectos fundamentales de su poética, de los que me ocupo por extenso en «La poética conviviente de Antonio Carvajal» y que pongo en relación con las ideas poéticas de Gil de Biedma en otro trabajo más breve que titulo «Antonio Carvajal o el juego de hacer versos, que no es un juego». No voy a repetir, pues, lo que queda a continuación escrito. Tan sólo cabe recordar que los aspectos fundamentales de esta *muy nueva* poética, apenas esbozada en poemas metapoéticos, lo que es una nueva diferencia de Carvajal con respecto a sus coetáneos novísimos quienes escriben metapoéticamente de un modo obsesivo (Sánchez Torres, 1993), son los siguientes: el proceso de creación poética queda vinculado a un trabajo que exige, además de las condiciones de vigilia y del distanciamiento del poeta de la originaria emoción experimentada, inteligencia y oficio poéticos que controlen en todo momento la creación y cuiden el resultado del poema; la revelación o desvelamiento son

más importantes para el poeta que lo que se llama inspiración; aunque en un principio considerara indefinible la poesía, lo cierto es que ha acabado definiéndola como un fenómeno que se manifiesta a través de manipulaciones de las palabras, material previamente usado, que aboca a lo inefable; la poesía, que está en función de la vida, es un modo de atrapar la belleza efímera y de romper la biológica finitud; en todo caso, la vida que, a través de elementos anecdóticos, biográficos, etc., pasa al poema resulta deformada con respecto a lo real al imponerse una lógica poética; en el arte de la palabra, que viene a satisfacer una necesidad primaria del ser humano, no puede separarse la dimensión social de la estética, por lo que el mismo cumple una función conviviente; la poesía es la vía menos imperfecta de comunicación con el lector-cocreador que socialmente es minoritario por no estar extendida la posesión de la capacidad de respuesta verbal a la solicitud que es todo poema; antes que la originalidad poética, debe contar la autenticidad creadora, autenticidad que prevalece en el diálogo con la tradición y en los usos intertextuales.

La abierta filiación que Carvajal traza, de palabra y sobre todo de obra, con los luises áureos, los cervantes, los bécquer, los machados, los daríos, los lorcas, los alexandres, los hernández, los oteros, etc., cuyos ecos verbales y principios poéticos se vivifican en sus poemas, nos ponen sobre la pista de la profunda raíz que alimenta su *muy nueva* poesía que no aspira a ser superficialmente moderna.

LA POÉTICA CONVIVIENTE DE ANTONIO CARVAJAL

*¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.*

ANTONIO MACHADO

Cuestiones preliminares

No seré yo quien le dé la razón a Hans Magnus Enzensberger cuando comienza uno de sus artículos recogidos en *Mediocridad y delirio* poniendo en duda la capacidad del escritor a la hora de elaborar su propia poética. Tampoco, cuando descalifica la labor que en este sentido pueden llevar a cabo los especialistas (Enzensberger, 1988: 38). Que estas reflexiones acerca del discurso poético tengan su dificultad o

que no sean pocos los escritores que no quieran o no puedan explicar su propia práctica creadora en sus aspectos e implicaciones más generales o que el peso de lo allegado no sea muy elevado, no debe llevarnos a dejar de lado el cumplimiento de una tarea reflexiva que, cuando se hace con fundamento, aporta una preciosa información a los lectores: la de la razón poética de un autor, que no excluye otras razones. Por este motivo, incluí un apartado en el estudio previo de mi antología de la poesía de Antonio Carvajal, *Una perdida estrella*, en el que ofrecía un panorama de la poética carvajaliana destinado a suministrar ciertas oportunas claves, aun sabiendo a lo que me enfrentaba. Por eso comenzaba afirmando allí que las reflexiones generales e ideas que sobre el discurso poético esencialmente considerado ofrecen de modo explícito muchos poetas e implícito todos, al poderse obtener inductivamente a partir de los poemas, tienen su punto de partida en unas determinadas posiciones estéticas —para rastrear estas posiciones abiertamente razonadas por parte de Carvajal, puede verse el impagable libro de Joëlle Guatelli-Tedeschi *Consonante respuesta* (en prensa), así como poéticamente presentadas en *Raso milena y perla* (1995a), por citar sólo dos importantes fuentes—, hallándose en consecuencia muy vinculadas a un concreto modo de quehacer poético y sirviendo para asegurar, puestas en manos del lector, la comprensión esencial de un tipo de discurso creador y determinar finalmente su concreta estimación literaria. Resulta más que curioso —y esa apreciación de poeta confirma la identidad que en origen mantienen el discurso creador y su paralelo discurso reflexivo— que el propio Antonio Carvajal se refiera a las poéticas considerándolas incluso como auténticos poemas, poemas en prosa: «Estas cosas de las poéticas me parecen muy interesantes, muy bonitas, pero la mayoría de las veces tan poemas como los propios poemas. Las poéticas de los grandes poetas, muy reducidas, muy concisas, son poemas en prosa. No pasan de ahí, porque lo fundamental, que es definir lo que es la poesía, eso se nos escapa a todos» (Carvajal, en García, 1999: 32). Pues bien, a este conjunto de reflexiones lo llamamos poética, sin entrar ahora en consideraciones relativas a otros usos teóricos del término, usos de base literaturoológica (cf. Chicharro, 1998).

En el caso de Antonio Carvajal, estas reflexiones e ideas existen de palabra y de obra, esto es, el poeta granadino ha expuesto algunas abiertamente, casi siempre forzado por entrevistadores o precisas necesidades interpretativas y nunca ofrecidas en un cuerpo expositivo sistemático extenso, así como abiertamente en algunos poemas. En concreto y en cuanto a estos últimos, los que seleccioné y recogí entonces

en el apartado «De la poesía» de la antología citada: el poema-prólogo, «Siesta en el mirador» y «Corónica angélica», de *Siesta en el mirador* (1979); «Servidumbre de paso», de *Servidumbre de paso* (1982); «A la poesía», de *Sol que se alude* (1983); «Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León», de *De un capricho celeste* (1988); «Elegías 8», de *Miradas sobre el agua* (1993); «Arte poética», de *La florida del ángel* (1996); y «Patio cerrado», de *Alma región celeste* (1997a), entre otros a los que el propio poeta añade los de la serie «Páginas incompletas de mi historia social», del primer libro citado. En cuanto a las entrevistas, artículos y otros textos puramente reflexivos que el poeta ha ido ofreciendo, sobresalen los siguientes: «Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal», iluminadora entrevista realizada por Fernando Valls (1995); sus declaraciones a la revista *El Ciervo* (Carvajal, 1997b); el artículo «Imagen de la luz» (Carvajal, 1997c); la conversación mantenida con Juan Carlos Fernández Serrato (1997), la aguda entrevista realizada por el poeta Manuel García para el número uno de *Los Papeles Mojados de Río Seco* (1999) y la larga serie de conversaciones mantenidas con Joëlle Guatelli-Tedeschi, autora de un excelente estudio doctoral sobre el poeta, que han fraguado el insólito libro al que me he referido en el anterior párrafo. Otras fuentes que resultan de preciosa utilidad para el estudio de su poética son: «Notas para una poética de la contradicción», texto aún inédito que se corresponde con lo expuesto por el poeta en el encuentro *El Estado de las Poesías II* celebrado en Verines, en septiembre de 1998, bajo la coordinación de Victor G. de la Concha, del que citaré algunos fragmentos para darlo a conocer al lector; «Carta gratulatoria a José María Castellet» (Carvajal, 2001b); y, finalmente, «Una reflexión sobre la poesía» que vio la luz en la primavera de 2002 en la revista granadina *Extramuros*. De todos modos, aun contando con algunos elementos de su poética, lo cierto es que Carvajal ha rehusado siempre —al menos hasta estos últimos años— las invitaciones formales a sistematizar sus ideas al respecto con ocasión de alguna edición, etcétera. Bastará recordar con este propósito la doble disculpa, la primera en 1970 y la segunda veinte años más tarde, que le da a Enrique Martín Pardo al negarse a escribir una poética tanto para la primera edición como para la última de su antología, publicadas ahora con el título de *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. En la primera ocasión, le dice: «Ocupado en estudiar la Poesía con todo entusiasmo y en la medida de mis posibilidades, todavía no he tenido tiempo de garabatear una poética. Actúo así, con plena libertad, autenticidad personal, de la que el poema ha de ser un reflejo. Ésta es la única conclusión a que he llegado hasta

hoy» (Carvajal, en Martín Pardo, 1990: 16-17). En 1990, sin embargo, el poeta expone su rechazo con mayor contundencia: «Me tientas, veinte años después de la petición de otra “poética”. *Vade retro*. No seré yo quien dicte qué es mi poesía [...] Todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía están en mis poemas [...] he leído pocas “poéticas” de poetas que no sean letra muerta en relación con sus poemas. Las “autopoéticas” suelen ser trampas de autor, muletillas de profesores y perezas del crítico» (Carvajal, en Martín Pardo, 1990: 101; cf. García, 1999: 32). En este sentido, rechaza toda poética preceptiva, al concebirla como algo que se fragua con el poema mismo y no doctrinalmente desde fuera, por lo que propone el uso de la unamuniana denominación de poética *posceptiva* al revelarse más ajustado a la realidad. En consecuencia, un poema se puede explicar *a posteriori* (Carvajal, en Valls, 1995: 168; y en Fernández Serrato, 1997: 28). En sus notas leídas en el encuentro de Verines, en septiembre de 1998, Carvajal vuelve a pronunciarse en contra de la conveniencia de elaborar una poética y rechaza la inquisitiva necesidad de justificar su poesía del mismo modo que no tiene por qué justificar la sed o el apetito que pueda tener. Pues bien, a pesar de todo lo dicho y aceptando como indicio de la radical apertura de su poética el hecho de que se niegue a sistematizarla, Antonio Carvajal había dejado expuestas reflexiones dispersas que traté de presentar en sus aspectos más relevantes en la referida ocasión, a las que hay que sumar la serie de importantes textos escritos después de 1999, de los que acabo de dar cuenta y a los que, ya inéditos o ya en prensa, la generosidad del poeta me ha permitido acceder. Así pues, sobre la base de aquel cuerpo de ideas y teniendo en cuenta las últimas reflexiones suyas, intentaré completar la no menor reflexión de Carvajal cuya obra supuso una apuesta renovadora de la poesía española de finales de los años sesenta, un momento de grandes cambios dentro y fuera de España. En todo caso, no se olvide que el poeta se reafirma—así comienza el capítulo 8 del libro de Guatelli-Tedeschi, «Unas cosas que llamamos poemas...», dedicado a cuestiones de esta índole y se lo dice a Manuel García (1999: 32)— en la escasa necesidad de la teoría, considerando que la misma se haya implícita en su práctica poética, lo que explica además su diversidad e irisación, tal como sostuvo en su día José Espada (1997), apreciación crítica que el poeta considera bien sustentada. De todos modos, para ser justos, no debe ignorarse que, cuando Antonio Carvajal actúa de crítico y hablando a propósito de la explicación de un poema, como ocurre en su trabajo «José Hierro: La desmesura de lo medido», sí considera oportuno conocer las «opiniones» del poeta, pues éste siempre tiene una razón (Carvajal, 2001a), lo

que nosotros podemos hacer extensivo a las cuestiones más generales de poética.

Poesía y trabajo creador (sobre las condiciones de la escritura poética)

Así pues, *posceptivamente*, el propio poeta se ha encargado de describir lo que en su caso es el proceso empírico de escritura, las condiciones que deben darse para llevarla a cabo y alguna de las funciones que dicha escritura poética conlleva, tras señalar su desconocimiento de las causas, del modo y del momento conducentes a la misma. En cualquier caso, el germen del poema es en él una idea central, una intuición que lleva aparejada la forma, que alcanza una extraña e inesperada motivación («Vivir en poesía», en *Consonante respuesta*). En cuanto al proceso que sigue afirma: «Elaboro los poemas mentalmente —dice (Carvajal, 1997b: 40)— y, como desde mis inicios procuré acompañar la mano y el pensamiento, más que escribir, transcribo y mis manuscritos suelen ser muy limpios». Más adelante, expone que escribe por necesidades de tipo fisiológico no fáciles de precisar —también, para sentirse querido y, si recordamos lo dicho en el poema «Si alguna vez perdiera la esperanza», de *Miradas sobre el agua*, para sentirse sustentado por la palabra poética, empleándola como vía de unión con lo que ama—, proporcionándole la escritura en todo caso unas sensaciones muy mezcladas y poco definibles, de las que se siente aliviado al concluir un poema. En cualquier caso, el proceso creador exige de un esfuerzo y de una clarividencia, esto es, de un trabajo, en el que se aúnan sentimiento e inteligencia creadores, corazón y razón, para decirlo con desgastadas palabras, aplicado a la materia prima —los sonidos de palabras que significan previamente (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28), cualesquiera palabras, pues Carvajal viene operando con un heredado principio aleixandrino: que en la poesía cabe todo, siendo lo importante el resultado (Carvajal, en Valls, 1995: 167)—, pues un poema no es sólo lo que dice, sino fundamentalmente la manera de decirlo (Carvajal, en Valls, 1995: 172), directa consecuencia de un rigor ético: el rigor del oficio (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28). Aquí alcanza su justificación plena un poema como «Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León», en el que el poeta se refiere a los poemas como el resultado de una construcción, una labor de orfebrería con las palabras para tallar la idea, necesitando condiciones de descanso y consciencia. Esta abierta defensa del depurado control de la creación poética, consecuencia de un sostenido modo de

hacer poesía que le ha valido la consideración de *il miglior fabbro* de nuestro actual panorama poético⁴, se repite en su poema «Arte poética», si bien apunta en él que tal depuración no debe dar en unos resultados unívocos, sirviendo la palabra poética de luz:

*Arte poética,
lección primera:
cuerda y tijera.*

*Arte poética,
lección segunda:
Que la palabra sea
como la luna,
mudable y engañosa
y exacta y única.*

*O sea, lección dos:
Que la palabra sea
puntual como el sol
que da, entre dos tinieblas,
luces al corazón.*

*O, por mejor decirlo,
que la palabra tenga
al par la luna, el sol:
Ágil la luz sagrada,
sangrando el corazón.*

Pero tal controlado proceso creador es consecuencia además de la necesidad que tiene el poeta de tomar distancia de la intensa emoción experimentada frente a, por ejemplo, lo contemplado, una constante de su poesía (Carvajal, 1997c: 6). Precisamente, en *Consonante respuesta*,

⁴ Este elogio crítico cuya procedencia señalo en la nota 13 de *Una perdida estrella* (Chicharro, en Carvajal, 1999: 254) se ha convertido en un arma de doble filo, pues tanto apunta al reconocimiento de un oficio creador y unas altas destrezas en este sentido como puede alimentar la idea de poeta en exceso formal. Por esta razón y con buen criterio, Carvajal le dice a Fernando Valls en su entrevista a este respecto que la técnica por la técnica se queda en algo simplemente lúdico si no está al servicio de lo que se quiere decir (Carvajal, en Valls, 1995: 179). De igual modo, en la entrevista realizada por María Luisa García Rodrigo (en Tobar, 1995: 175-184), se pronuncia en semejantes términos, mostrándose contrariado por el hecho de que algunos críticos no sepan ver en sus formas poéticas ideas, sentimientos y latido vital. A partir de esta nota, el lector comprenderá más cabalmente el valor que le doy a esa cita machadiana con que abro este trabajo. En este sentido, desde mis primeras lecturas de la poesía de Carvajal advertí que su alta estima de las buenas formas poéticas provenía de la necesidad que tenía de ellas en tanto que condición material de la significación. Su poema metapoético «Corónica angélica» lo deja claro, como veremos.

en el apartado «Inspiración, pero ante todo trabajo...», no hace sino ratificarse por extenso en sus planteamientos ya vistos acerca de la necesidad de mantener controlados los estados de ánimo de manera que no estorben la elaboración de la obra de arte, obra en la que cabe usar todos los procedimientos que contribuyen a lograr el resultado estético que es lo que cuenta. Por esta razón, el poeta explica que pone en práctica todo tipo de teorías con objeto de verificar su oportunidad y conveniencia estética.

De la poesía y del ángel de la inspiración

Parece quedar claro que para Carvajal el trabajo poético resulta básico en todo el proceso creador antes como medio que como fin en sí mismo, sin que ello le impida aceptar la existencia de lo que comúnmente llamamos inspiración. Ahora bien, el poeta subraya en este aspecto, en el mismo apartado de *Consonante respuesta*, que para él es más importante la revelación o desvelamiento que la inspiración. Por eso, acude a la imagen del ángel, tan importante en su poesía por cierto desde que llenara los sonetos de su *Tigres en el jardín*, para hablar de ese salto que se produce ocasionalmente en la vida, un salto que ilumina y colma y hace sentir la vida más intensa, pues aquello que se revela suele ser del mundo inmediato. El ángel de la inspiración es un mediador o mensajero. Así pues, Carvajal plantea la recurrente cuestión de la inspiración en términos no mágicos ni extraños, sino más bien racionales cuando deja escrito lo siguiente: «La perla no se explica sin la ostra pues el poema no se produce por sí mismo, mas la ostra sola no produce la perla, se necesita la intervención de otros agentes. Mi obra y yo seríamos una sola y misma cosa si no hubiera agentes extraños que nos disocian; pero mi vida no tendría sentido privada de mi poesía. No acabo de saber qué sea la inspiración, mas reconozco que una gran parte de mi obra está motivada por aquellos con quienes convivo, sea la vivencia inmediata, sea mediante la lectura o la recepción de otras obras artísticas» (Carvajal, 1997b: 40). En todo caso, afirma que la poesía impone su lógica sobre los materiales vivenciales, las experiencias, etc., prescindiendo de elementos anecdóticos y practicando el olvido —la memoria siempre es selectiva ciertamente—, por lo que los motivos, estímulos y demás agentes mediadores resultan importantes para el poema, si bien lo que define al poema es estar hecho desde la poesía y no desde la situación (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi).

Ideas generales sobre la poesía

Para nuestro poeta, como venimos viendo, todo el proceso creador, todo el trabajo poético que somete a la inspiración-revelación, a la intuición, sólo sirve en cuanto medio, por lo que lo importante siempre es el resultado, esto es, el poema por lo que significa y no la voz del poeta —repárese en el expresivo verso *Su voz no amó Narciso. Amaba el eco*, con el que concluye el poema «Siesta en el mirador», pues lo que él busca mediante esa disociación creadora, signo de alteridad, es la poesía, algo que llena su vida (Carvajal, 1997b: 40). A partir de aquí comprenderemos que el poeta se afane continuamente en su búsqueda, afirmando que la misma no se puede definir al ser perseguida continuamente sin llegar a saber si la alcanza, si bien, dada sobre todo su experiencia lectora, llega a la conclusión de que la poesía se manifiesta cuando en un texto se encuentra expresado lo inefable (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 27; cf. Carvajal, en García, 1999: 32). Aquí cobra su más pleno sentido, oblicuamente definidor, la invocación, con ecos himnicos —su origen está en un himno jesuítico que se cantaba en fiestas eucarísticas—, de la poesía y la proclamación de su función benefactora efectuadas en «A la poesía», de *Sol que se alude*:

*¡Oh, júbilo del corazón, solaz de
la mente! Pon tu mano sobre esta
frente cansada y dale íntima
placidez y suave quietud y
paz a su sangre.*

*Oh, amable, dulce y piadosa:
pues tú no eres de aquellos que
venden la misericordia, mira
con tiernos ojos al que te llama
con esperanza,*

*si no con fe; dale el refugio
de tu benevolencia y deja
le que suspire o llore cuanto
necesite, para cobrar contigo
su alegría.*

Para Carvajal, pues, la poesía está por encima de la materia que la plasma, por lo que se puede encontrar, dice, en la novela, en el cine, etcétera: Es una manera de aprehender las cosas, según le dice a Joëlle Guatelli-Tedeschi en *Consonante respuesta*. Dado que mi propósito aquí es ofrecer una exposición sistemática de la poética de Antonio Carvajal antes que discutir las ideas fundamentales que sustentan dicho sistema

de pensamiento sobre poesía, sólo señalaré la conveniencia teórica de reservar el término de poesía para nombrar, siguiendo la acepción primera del DRAE, la «manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa», usando otro término para nombrar esa capacidad de aprehensión de las cosas o la cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, se manifieste o no por medio del lenguaje. En cualquier caso, el poeta no ignora que la poesía —también la belleza⁵— es un hecho de cultura y, como tal, un hecho histórico, que se materializa verbalmente. Es más, en sus «Notas para una poética de la contradicción» deja dicho, a propósito de una reflexión sobre la poesía de este tiempo y el abandono de ciertos vuelos estéticos de altura, que «no hay más poesía que la contenida en los poemas, sea cual fuere su forma, desde el verso sometido al rigor de la métrica, de cualquier sistema, a la prosa sujeta al imperecedero rigor del número». Pues bien, la lengua es el modo de conformación del pensamiento y de configuración del mundo para quien la usa. Por eso, le dice Carvajal a Joëlle Guatelli-Tedeschi en una de sus conversaciones que, se quiera o no se quiera, el mundo se ve de acuerdo con la lengua que uno habla y que el pensamiento no es tal hasta que se reviste con palabras y, en el caso del poeta, con palabras poéticas. Por eso, deja escrito en sus «Notas para una poética de la contradicción» lo siguiente: «La palabra ni justifica ni aniquila, pero sólo tengo la palabra, materia única con la que soy capaz de pensar y de obrar y de fingir. Lo dijo Shakespeare, nos lo recordó Pessoa y convendría que no olvidáramos la sentencia de Antonio Machado: *También la verdad se inventa*».

Resulta curiosa la trayectoria reflexiva que el poeta ha ido describiendo a lo largo y ancho de tantos años de dedicación a la vida poética, pues, tal como acabamos de observar, ha ido evolucionando desde un inicial reconocimiento de la imposibilidad de definir la poesía a ciertos tanteos definitorios, eso sí, provocados por el acoso crítico o lector, hasta llegar a conceptualizarla abiertamente en uno de sus artículos últimos, «Una reflexión sobre la poesía». Pues bien, en este breve trabajo, que ha publicado la revista granadina *Extramuros* en un número monográfico preparado por alumnos y profesores de Teoría de

⁵ En una entrevista deja muy claramente expuesto que tanto el concepto de belleza como el de poesía son herencias culturales, esto es, históricas, y a la vez ensaya en su respuesta una definición de lo que para él es la belleza: «Muchas veces el concepto de belleza que tenemos es una herencia cultural y entra en conflicto con nuestra percepción personal [...] La belleza es eso que llamaríamos el ritmo concebido como un movimiento armonioso que se produce en el tiempo y la poesía se produce y reconoce en el tiempo» (Carvajal, en García, 1999: 32).

la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, deja dicho: «La poesía es un fenómeno que se manifiesta a través de unas determinadas manipulaciones de las palabras. No la puedo considerar “expresión de lo inefable”, sino un “decir” que nos aboca a lo inefable, como una más de las artes [...] Junto a las demás artes, la poesía ha incorporado procedimientos nuevos, se manifiesta en nuevos géneros, pero no ha roto con su materia prima, tan característica: sigue siendo la única de todas las artes que se trabaja con una materia de segunda mano: la palabra». Carvajal no considera, pues, la poesía como una sustancia o una esencia.

En cuanto a la relación que pueda existir, según él piensa, entre la poesía y la vida, Antonio Carvajal ha ofrecido varias reflexiones y algunos poemas sumamente esclarecedores al respecto. No se olvide que su poesía y, en consecuencia, su poética están en función de la vida misma en su más abierto sentido y proyección. Si, como se intuye, su vida no tendría sentido sin poesía, podemos afirmar que su poesía no tendría sentido por ella misma, cerrada en su perfección y autorreferencialidad, esto es, su poesía no tendría sentido sin la vida. Por eso, Carvajal es un poeta de viva palabra, de poética conviviente, como argumentaré, atenta a la vida misma y no un constructor de artificiosos artefactos retórico-verbales, tal como podemos leer en el poema cuyo primer verso es «Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero», un poderoso poema reflexivo que suministra ciertas claves al lector acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía:

*Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.*

*Pero no saben darme el abrazo que espero:
porque antes que poeta, antes que artista, que
domador del vocablo rebelde, hubo un certero
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.*

*Porque antes que poeta, y antes que profesor
de vanidades, soy un varón de dolor,
un triste peregrino que busca su alegría.*

*Tal vez cordial o vano, tal vez il miglior fabbro;
pero pocos entienden que en mis palabras labro
esa fosa con flores que llamamos poesía.*

Precisamente, Carvajal se ha encargado de rubricar el poema citado con un breve comentario acerca de por qué llama a la poesía «fosa con

flores», imagen de contundente significación. Pues bien, viene a decir que la poesía es una suerte de fosa, porque la vida, su vida, está enclaustrada y enterrada en sus poemas. En ellos, consigue salvar lo que vivió, lo que otros vivieron y lo que alimentó sus versos, versos que necesitan de las flores o compasión de los lectores (Carvajal, 1997b: 41).

Pero no solamente se plantea de manera abierta la capital cuestión vida y poesía o verdad y belleza vitales y belleza verbal en este poema. Si leemos «En el cuaderno de Fina Cabezas», lograremos percatarnos de una nueva modulación poética de tan hondo problema según la cual hace prevalecer explícitamente la vida sobre la palabra. En todo caso, la poesía es una manera de salvar la experiencia de la vida y la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Aquí alcanza en parte su sentido el poema «No es la belleza error: Conciencia, tente», de *Sitio de ballesteros* (1981):

*No es la belleza error. Conciencia, tente.
Otros son los horrores, no la vida.
Y la vida es belleza compartida,
hostia de luz ilesa y confluyente.*

*El turbio pensamiento holla la frente
como nube envidiosa y aterida;
el pensamiento claro es bienvenida
lluvia con sus violas, y clemente.*

*Fundida una pasión con una idea,
no hay corazón que pueda un sentimiento
alimentar con música suave;*

*mas cuando el sentimiento se recrea
con la fe como fruto y alimento,
sólo la paz al corazón le cabe.*

Así como «Hacia las cumbres iba»⁶, de *Testimonio de invierno* (1990), donde queda abiertamente dicho:

*Hacia las cumbres iba,
hacia las verdes cumbres, su deseo.
Allí aprendió que la melancolía,*

⁶ El poema es el primero de la sección «La presencia lejana», donde recoge poemas que tienen su centro referencial en la Alhambra. Es introducido con el paratexto musical «Primer acorde» y supone el ascenso a la colina para mantener un placentero y renovado contacto con dicho insólito espacio alhambrista. Los versos endecasílabos y heptasílabos dan idea, a decir del poeta, de andadura más quebrada, de marcha irregular ascendente para encontrarse una vez más con ese espacio de la memoria donde aprende que la belleza efímera «es de toda verdad fuente y espejo» (Chicharro, 2000).

*cuerpo lento del tiempo,
cuerpo del agua frágil detenida
en los vasos secretos,
a conformar empieza la memoria.*

*Lleno de suaves algas y de pétalos
sumergidos, de platas indecisas
y de leves luceros,
allí esperó que la frescura nítida
y los blandos oreos
condujesen su sed, su amor, su dicha
su nombre hasta los cielos,
las visiones perfectas, la precisa
iniciación del vuelo
y supo allí que la belleza efímera
es de toda verdad fuente y espejo.*

También, el soneto «Como un ciprés erguido en medio la mañana», de *Miradas sobre el agua* (1993). Ésta es, para el poeta, la grandeza de su labor artística: hacer de la vida un permanente signo que superará en su duración a quienes le dieron su forma, pues una es la vida de la poesía y otra la del poeta, si bien es un superior modo de romper la biológica finitud existencial, tal como leemos en el siguiente poema de *Raso milena y perla* (Carvajal, 1995a):

*Hoy estás ante mí dándome aquello
que siempre quise hacer y siempre admiro:
Crear un mundo, trasladar el mundo,
y hacer la vida permanente signo.*

*Línea sola y color, color a solas,
colores entre líneas sorprendidos.
Más durará el dibujo y el poema
que quienes dibujamos o escribimos.*

*Y ésa es la bendición que en nuestra vida
significa entregarnos a ejercicio
de humildad por la nada que seremos,
de orgullo por lo mucho que ofrecemos.*

Estas ideas acerca de la relación que pueda existir entre poesía y vida y de, sobre todo, la función que cumple la poesía en relación con el arte humano de vivir, no debe hacernos creer que Carvajal considere el arte de la palabra como algo que se corresponda exactamente a la vida. Que la poesía tenga su origen en la vida y se proyecte a la misma, no quiere decir que los poemas sean una simple traducción signífica de ella. El arte de la poesía es un asunto muy complejo como para reducirlo a estos trazos argumentales en los que la vida se revela, de

momento, como una palabra con una anchísima significación. Por eso, habremos de ocuparnos en un nuevo giro de tuerca de lo que el poeta entiende por poesía desde la perspectiva de las funciones que le cabe cumplir a este discurso artístico. Pero, antes de entrar en ello, hemos de considerar cómo se materializa la poesía en los artefactos poemáticos y cómo define en consecuencia, por activa o por pasiva, lo que pueda ser un poema.

De la poesía y de su materialización en el poema

El poeta ha dejado dicho en *Consonante respuesta* que, para que haya poema, debe haber primero ideas, además de la originaria emoción estética controlada —«el corazón piensa», dirá después— en el proceso material de escritura y el empleo de los materiales seleccionados, tal como veíamos anteriormente, si bien se trata de ideas rítmicas, melódicas, sensoriales, acústicas y visuales, esto es, debe haber ideas que obedezcan a una lógica poética, una lógica que conforma el universo poético que es todo poema, lo que explica la conversión de todo elemento anecdótico o biográfico en algo deformado con respecto a lo real, así como explica que las palabras usadas resulten a la postre engañosas al decir más de lo que aparentan decir (repárese en la estrofa segunda del citado poema «Arte poética»). En cualquier caso, lo que resulta determinante para la creación del poema, según Carvajal, es el hecho de utilizar los sonidos de las palabras que significan previamente. La poesía, le he oído decir públicamente en varias ocasiones, es un arte que se hace con materiales de segunda mano, habiendo dejado escrito en «Notas para una poética de la contradicción» que las manos del poeta son manchadas por el material resistente y sucio de la palabra, la única materia artística cargada de significado antes de su manipulación.

En cuanto a la concreta definición de lo que pueda ser un poema — en sus «Notas para una poética de la contradicción» reconoce que no ha podido definir exactamente qué es poesía ni qué es belleza, aunque dice haber desarrollado una aguda capacidad para percibir las —, Carvajal afirma en una de sus largas conversaciones con Joëlle Guatelli-Tedeschi: «Por otra parte definir lo que es un poema, cuando además hay tantos de tan diversa índole y factura, no me parece factible...se puede definir lo que es este poema o ese otro, pero definirlo en general no, ya que siempre habrá un sitio por donde se escape la definición». Lo único que puede hacerse a este respecto es ofrecer una opinión limi-

tada y puntual. De todos modos eso no impide que caracterice musicalmente al poema como «una partitura poco y mal anotada» a la hora de proceder a su ejecución lectora en alta voz, lo que no deja de ser una parcial definición, pero definición al cabo. Por cierto, no es que se olvide de la dimensión gráfica y visual de la poesía, algo incuestionable desde la invención de la imprenta, es que nuestro poeta valora la oralidad⁷ originaria del discurso poético y la importancia que tienen los elementos fónicos como elementos que se semantizan en el proceso creador a la par que hacen memorable el poema (otra cosa es que se escriba porque se olvida, como apunta también en dicho libro). De ahí su larga preocupación por las cuestiones métricas (cf. Chicharro, en Carvajal, 1999: 36-43) y su idea del verso como frase musical y del poema como canción.

Pues bien, para comprender cómo entiende el poeta el proceso creador y cómo se materializa la poesía en el poema, resulta de gran utilidad acudir a su idea de versificación: «Para expresar como poema — escribe— lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predeterminados; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hiere y a las que le suceden, hasta que aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsada por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatar sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebata las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como

⁷ En «Carta gratulatoria a José María Castellet», una vez que Antonio Carvajal ajusta lealmente las cuentas con el *mestre* y le aclara su posición con respecto a los novísimos, le reconoce una curiosa deuda que tiene que ver con el reconocimiento del valor oral que nuestro poeta otorga a la poesía: «Y le debo algo más, mi primera constatación pública del valor oral que reclamo para la poesía, valor que siempre le concedo en mi práctica. No soy un poeta para los ojos, como hay tantos, en gran parte por el efecto que me causó, en mi remota juventud, oír a los actores de la compañía “Adriá Gual” decir en escena textos de *Un cuarto de siglo de poesía española* [...] los actores incorporaban los versos en coherente sucesión de monólogos candentes, en que la poesía era un arma cargada de presente regenerador, de aliento para el futuro, en que el lirismo se trascendía en un doble juego dramático, el actoral, el íntimo de cada espectador, con el que se barrían los límites convencionales de los géneros y la palabra recuperaba su calidad de verbo» (Carvajal, 2001b: 23-24).

adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación» (Carvajal, 1995b: 77-78). Parece quedar clara su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma. Confirma lo dicho su propia obra poética y el ancho arco en que se mueve en este sentido, pues, desde un principio, alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos. A partir de aquí, alcanza coherencia también su concepción del verso como frase musical formada por sucesivas sílabas de palabras preexistentes, con su significación previa, que se someten regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y tiempo débil hasta lograr una línea melódica, terminando en pausa o silencio que resulta significativo (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 29).

Según expone Carvajal en «Una reflexión sobre la poesía», el proceso de materialización del poema y la consecución del mismo es a la postre lo que vale, lo que resulta decisivo. Todo lo demás no es sino materia magmática e informe que nada «dize». Es ésta una de las lecciones que ha aprendido después de su larga vida de dedicación a la poesía: «Que los sentimientos —dice—, las ideas, las creencias, las experiencias, los sueños, las pasiones, los deseos, los desvelos, las tendencias hacia lo sublime, las plenitudes o las carencias íntimas, no son sino un magma informe que nada “dize” hasta que se ordenan mediante el arte en un poema que nos aboca a lo inefable».

Función de la poesía y función conviviente de su poesía

Al hilo de las argumentaciones ya expuestas, el lector ha podido conocer algunos aspectos de la cuestión central que justifica este apartado. Recordemos que, para Antonio Carvajal, ahora en primera persona, la poesía le sirve para sentirse querido y sustentado en tanto que ésta constituye una vía de unión con lo que ama. No otra cosa afirma en su insólita y fundamentada «Carta gratulatoria a José María Castellet» cuando, al hilo de sus argumentaciones poéticas y de ratificarse que sólo cree en la amistad, viene a decir: «Las otras esperanzas —que

el bien que poseo no se malogre por nada ni por nadie; que haya un rincón de pureza donde mi ser halle eco— son las que me obligan a escribir y publicar. El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega» (Carvajal, 2001b: 21). Pero, fuera ya de la dimensión personal, la poesía cumple otras funciones de más amplia proyección como, recordemos, la de romper a su manera la inevitable finitud existencial de los poetas, salvando la experiencia de la vida y propiciando la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Los poemas quiebran, pues, según Carvajal, esa biológica finitud y propician un superior conocimiento desde su especificidad estética.

Ahora bien, al plantear la cuestión de la especificidad estética se da entrada a ciertos problemas que pueblan el horizonte de la reflexión contemporánea al respecto, tales como la cuestión del esteticismo y el compromiso, etcétera. No se olvide que el largo poema «Corónica angélica», parcialmente citado más abajo, es en su lógica metapoética «una defensa a ultranza de la obra de arte y, al mismo tiempo, es una crítica del esteticismo vano...hay aquí —afirma el poeta al comienzo del segundo apartado del capítulo ocho de *Consonante respuesta*⁸— evidentemente un compromiso por una construcción social y por una idea del hombre, que no sé si se puede adscribir a una teoría política concreta». Esta justificación y la detenida lectura de tan insólito texto poético nos permiten vislumbrar la posición que adopta Carvajal sobre asunto tan debatido, posición donde no se oponen maniqueamente ética y estética y en la que queda salvaguardada la específica función estética que le cabe cumplir a una obra poética. Para el autor de *Alma región luciente*, el arte en general y la poesía en particular vienen a cumplir la función de satisfacer una necesidad primaria del ser humano, de la que desgraciadamente quedan privados numerosos individuos por razones económicas, educativas y, a la postre, sociales.

A partir de estos planteamientos, podremos comprender que el poeta no sólo rechaza la torre de marfil del esteticismo poético, sino que ponga en el centro de su arte la convivencia con la sociedad en la que se encuentra, la principal función que le cabe cumplir. Por esta razón, atendiendo a la lógica interna de sus discursos reflexivo y poético, califico su poética de conviviente, adjetivo que no trata de separar la dimensión social de la estética, tal como se puede deducir de las propias palabras de nuestro poeta dirigidas a Joëlle Guatelli-Tedeschi: «La

⁸ Dado que manejo una copia digital del original del libro actualmente en prensa, me resulta imposible remitir a la página exacta de donde tomo un texto o al que me refiero. El lector sabrá disculparme.

gente tiene muchos prejuicios y considera que porque cuido las formas soy un poeta esteticista y puro, que no me interesa ni la sociedad ni el mundo que me rodea y que aparentemente lo único que me interesa es esta supuesta torre de marfil del esteticismo poético...y no es así, a mí me interesa fundamentalmente la gente con la que convivo, la sociedad donde estoy, y como consecuencia de ello hago la poesía, no al revés»⁹ (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, «Vivir en poesía», en cap. 8 de *Consonante respuesta*). Esta poética conviviente obliga al poeta a intentar lograr poemas de la más alta calidad estética que pueda conseguir. No cabe discutir, afirma, acerca de si poesía social para todos y poesía pura para pocos. Ésta es una polémica trasnochada. Resulta, pues, conveniente evitar el fraude creador en origen y no elaborar una poesía de halago meramente coyuntural, una poesía que menosprecia así a sus destinatarios. Esto explica que entienda el sentido rehumanizador de la poesía no al modo de las soluciones que representaron los poetas sociales, sino en el sentido de levantar al hombre del suelo de sus miserias humanas mediante la palabra poética conviviente que persigue el más alto vuelo estético. Así unifica ética y estética y trata de superar los planteamientos del arte puro por cuanto sus artefactos poéticos mantienen una humana dirección de movimiento. Por eso, más de una vez le he oído decir que lo que se llama humanización de la poesía no es sino derrota del espíritu que se niega al vuelo y se entrega a la miseria cotidiana. Por eso, con rotunda claridad, expone la finalidad que ha perseguido con su poesía en «Notas para una poética de la contradicción», tras un certero diagnóstico de los más graves problemas de nuestro tiempo —la injusticia, la guerra, el hambre y el crimen— y una denuncia del papel servil que juegan muchos poetas ante esta situación, del desinterés social por la verdad, la justicia, la libertad, etcétera: «Quise en mi poesía fingir —dice— un reino de belleza, sensorial y moral, y aquilatarme en el duro ejercicio de la libertad, desprenderme de los hábitos de siervo que me imbuyeron desde que nací, que se me trata de imponer a toda costa». A continuación, tras afirmar que sin belleza moral no hay poesía, expone la raíz conviviente de su poesía y, es obvio, de su poética: «Sigo creyendo en el amor, en la amistad, la lealtad, la libertad, el respeto al prójimo: y los practico. Por eso me

⁹ En estas ideas y justificaciones insiste el poeta (Carvajal, 2001b: 21-22), con objeto de evitar que ciertos reductores tópicos críticos se instalen en la valoración e interpretación de su obra, algo que la mejor y fundante crítica del poeta supo ver desde el principio al reconocerle, en efecto, antes su capacidad para lograr una plenitud de forma que caer en un huero formalismo poético.

declaro conviviente, pero no tolerante. No tolero el feísmo gratuito ni la incitación al mal degradante (aunque hay una belleza del mal, una grandeza del mal, pero no en los siervos); no tolero la sumisión a ninguna fuerza anónima y ciega, se llame Poder, Divinidad, Historia. No tolero la mentira, esa acomodación permanente a los modos de hoy. No quiero ser moderno. Sólo quiero, con Aleixandre, que mi palabra resuene en unos pocos corazones fraternos».

Por si no quedara claro el fundamento social o conviviente de su quehacer poético, tras estas argumentaciones, y por si a alguno de los lectores le cupiera la menor duda de la raíz ideológica de su posición vital y poética, Carvajal ha dejado escrito en su referida «Carta gratulatoria a José María Castellet» lo siguiente: «Mis amigos mayores y lectores de Vd., Bernardo Olmedo, José Mercado y Carlos Villarreal, me instalaron en una situación “nueva”, nunca novísima, porque, entre otras cosas, me imbuyeron el interés por el entorno social, por el decurso político y por un pensamiento íntimamente ligado con los valores éticos de una izquierda más abierta y centrada que la de hoy» (Carvajal, 2001b: 23). Pero es más, el poeta se ratifica en algo que venimos apuntando, sin entrar ahora en matizaciones ni otros análisis: que la belleza poética no puede alcanzarse fuera de los valores de la izquierda. Leámoslo: «La belleza, la pureza artística que siempre he buscado, no me parecen alcanzables fuera de una conducta regida por los valores que la izquierda defendía y que, desde quienes configuraron hondamente su vivir con ellos, sigue defendiendo» (Carvajal, 2001b: 23).

De la comunicación poética

Si calificamos la poética y la poesía carvajalianas de convivientes, no podemos ignorar en esta operativa exposición sistemática¹⁰ de sus ideas y reflexiones poéticas la cuestión del destinatario y del lector, lo que conlleva el tratamiento del problema de la comunicación poética.

¹⁰ Considero que esta exposición sistemática de sus ideas y reflexiones sobre poesía es operativa por cuanto persigo, más que subrayar el carácter sistemático de las mismas, mostrar y divulgar con un mínimo de coherencia interna una serie de ideas que surgieron dispersamente y en distintos momentos. Que mantengan cierta ilación interna no quiere decir que este conjunto de ideas obedezca a un sistema. Lo ha dejado dicho con meridiana claridad Antonio Carvajal en *Consonante respuesta*: «Exigirle a un poeta, como muchos críticos pretenden, que tenga un sistema filosófico, una coherencia filosófica, es excesivo, si no incongruente. Bastante tiene el poeta con descubrir la poesía y fijarla en el texto...».

Para comenzar, me serviré de un fragmento de su poema «Patio cerrado», de *Alma región luciente*, donde se vislumbran en su factura poética la idea que nuestro autor tiene acerca de los alcances y límites de la comunicación poética, pues muy bien ese patio cerrado, cuyo referente es el claustro de la Cartuja de Granada visitado por dos amigos poetas, puede simbolizar el patio cerrado de la poesía. El poema, pues, viene a ser una suerte de meditación poética sobre lo que supone la poesía como vía menos imperfecta de comunicación entre los seres humanos y como reparador discurso estético que responde a un acto de verdad y de conocimiento necesitado finalmente de un lector cocreador, tal como se lee en el siguiente fragmento:

*Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,
rotos de voz y ardidos de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de transfundar un alma en alma ajena.*

(...)

*Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?*

Aun reconociendo las limitaciones que pueden presentarse en el proceso de comunicación poética, Carvajal otorga al destinatario y lector la consideración de coautor del texto poético cuando éste es capaz de repetir la experiencia de la palabra poética y dispone de esa capacidad de respuesta verbal (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, apartado tercero de *Consonante respuesta*). Por eso, no se engaña a la hora de considerar que el espectro de lectores de poesía es tan reducido como escasamente gregario y, eso sí, disperso. No obstante, el poeta, razona Carvajal, debe saber utilizar los recursos verbales de manera que el lector reaccione de una determinada manera, intensificando su interés y evitando adormecer su conciencia, lo que busca nuestro poeta en el lector es sobre todo una respuesta de emoción, en lo posible desnuda de análisis: «Busco fundamentalmente en el lector una respuesta de emoción. La emoción lo integra todo. El corazón piensa, la emoción no es irracional. El poeta está transmitiendo contenidos verbales, está utilizando todas las reglas de la comunicación y tiene en el receptor una

respuesta inmediata prácticamente sin análisis» (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, apartado cinco de *Consonante respuesta*).

El problema de la originalidad poética (sobre la autenticidad creadora, la tradición poética y los usos intertextuales)

Por lo que respecta a la cuestión de la autenticidad de la poesía y del poeta, Carvajal se ha pronunciado también de manera expresa, vinculándola al problema de la originalidad: «La originalidad, por sí misma, más me parece gimnasia del ingenio que fuente de poesía. Me quedo con la autenticidad del poema, manantial de todas las originalidades, porque como cada ser humano es único e irrepetible, si su obra es auténtica, reproducirá esa unicidad y esa irrepetibilidad» (Carvajal, 1997b: 40). Por eso, el poeta no tiene miedo de que se le inserte en una u otra tradición poética, porque él aspira a ser poeta auténtico, voz auténtica incluso cuando repite otras voces y las rehace para la comunicación total y la comunión de la belleza como leemos en la dedicatoria de *Serenata y navaja*, «A Carlos Villarreal», con la tan continuada como hermosa imagen del lúgano, pájaro que imita el canto de otros pájaros, que acaba así:

¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobla nuestras vidas: significa una entrega.

Este sometimiento de la originalidad poética a la autenticidad es lo que explica su abierto diálogo con la tradición poética —no hay originalidad si no se cuenta con un substrato cultural que aporte los elementos para poder ser original (Carvajal, en Guatelli-Tedeschi, «Soy poeta por contagio...» de *Consonante respuesta*)—, así como que proclame a los cuatro vientos su raíz «luisiana» (halla su raíz en la poesía de Luis de Góngora, Luis de Camoens, Fray Luis de Granada y Fray Luis de León), los resultados poéticos originales en su caso, esto es, auténticos, de ese intenso diálogo mantenido, y lo que justifica su abierta defensa de esta tradición en poemas como «Servidumbre de paso», cuya discursividad paródica pone contra las cuerdas la ansiada búsqueda de originalidad de su momento *novísimo*, al tiempo que la radical novedad de su uso de ciertos moldes clásicos, tal como el propio poeta se ha encargado de hacer valer: «Y la apariencia de clasicismo que pueda dar mi poesía —responde el poeta en una entrevista— a mí muchas veces me hace sonreír porque no conozco a nadie que haya roto más formas

que yo, mira mis sonetos, mis lirás, mis estrofas aparentemente clásicas y están descoyuntadas, reventadas por dentro...» (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28). Pero recordemos el poema (Carvajal, 1982)¹¹:

Pero ya era imposible
la libertad. Habíamos
alzado nuestras manos
a los frutos de todas
las heredades. Susurramos: *Nunca
más estos frutos
nos tentarán. Seremos
hijos de nuestro esfuerzo
y brillará el futuro como...*

Algo

se nos había escapado:
Negados a los usos, no cabía
comparar. No cabía
trasladarse a otro mundo
que iluminara sueños
con realidades,
que levantara nuestros ojos sobre
un mundo de palabras, tan hinchidas
para el gozo de hablar
y de saber.
Y dijimos: *Tus dientes
son como los piñones, tan parejos;
tus pupilas, semáforos
de vía libre; el cuello
como una levantada grúa; todo
tu ser como edificio de oficinas.*

Y nos mirábamos.
Y nos quedaba
una congoja extraña: *Son tus dientes
las guijas que el arroyo lava; son
tus pupilas feroces como soles
de estío, y es tu cuello
tibio cerezo en flor. Tu cuerpo todo
este valle gozoso que caminas...*

Pero ya era imposible
la libertad. Queríamos
incorporar el mundo
que hacíamos al sueño; pero el sueño
lo rechazaba. Apenas
conteníamos todos la sonrisa.

¹¹ Carvajal le dice a Guatelli-Tedeschi en una de sus conversaciones, en el apartado «El poema se hace con sonidos de palabras que significan...» de *Consonante respuesta*, que este poema guarda una gran carga de ironía y que recoge una idea de las poéticas classicistas al hablar del alto aprecio y prestigio de los términos que enumera, independientemente de que puedan revelarse arcaicos, etcétera.

nos burlábamos de
nuestro fracaso?
Aquello
no nos sonaba bien, no nos decía
nada para el futuro. Y el futuro
había ya pasado. Era imposible
la libertad. Y el oro
y las perlas y el álamo y el cedro
y los pastores líricos y el cisne
y la rosa y el labio como grana
cobraron su alto aprecio y su prestigio.

Estos planteamientos, en fin, permiten comprender otro poema como el tan extenso como ingenioso y cervantino «Corónica angélica», que en su estructura dialogada —la voz del personaje poeta y la voz del personaje amigo— es toda una manera de abordar ciertos modos de quehacer poético por él mismo desarrollados, lo que explica los intratextos tomados de sus fundantes libros primeros, y el problema de la poesía conveniente a su tiempo. «Corónica angélica», inteligentemente considerado por Ignacio Prat (*apud* Carvajal: 1983: 307) como un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir, es la demostración palpable de cuán en serio, entre agudísimas ironías, se toma su oficio de poeta Antonio Carvajal, al tiempo que su simple presencia sirve para contradecirlo por lo que respecta a su continuado rechazo a reflexionar sobre el discurso de la poesía. Así, obteniendo el máximo partido del adoptado modo discursivo de decir poético, el sujeto poético, tras mostrar el momentáneo estado de esterilidad creadora en que se encontraba, con la explicitación de algunas de sus causas, establece un diálogo con el personaje poético del amigo acerca de la inoportunidad de su habitual escritura poética en los tiempos que corren, de lo que ésta significa en su alegría creadora y de lo que con ella puede hacerse en relación con el tiempo futuro, tal como se lee en el siguiente fragmento:

*Mas como tu poema no ha de ser
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,
(dado que forma tal involuciona
inevitablemente en la esclerosis),
canta y proclama y clama en el desierto
tu esperanza común; insta al lector
a desear la vida y luz futuras.
Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre
que hemos de hacer cantando, que se pueda
escuchar en su voz tu voz; que nadie
no haya de preguntar qué cantan hoy*

*poetas andaluces. Tú, andaluz,
que ves el cielo falso, el hombre lúgubre,
dí qué es el cielo de hoy, el hombre de hoy
en toda la apacible y triste España.
Pero que emerge y surge y brota y nace
y estalla un hombre nuevo,
y ése es el hombre y ángel de tu crónica,
faro de amor extenso sobre el mar.*

Al profundo diálogo que se mantiene con la cultura literaria y a sus resultados discursivos lo llamamos hoy intertextualidad¹². Carvajal, cuyas concepción dialógica de la cultura literaria no puede quedar más clara tanto de palabra como de obra, se ha pronunciado abiertamente sobre esta práctica en el apartado «Soy poeta por contagio...» de *Consonante respuesta*, donde sostiene que uno se contagia de poesía y de sus maneras y de sus palabras en otros poetas, por lo que, con consciencia o sin ella, se produce la intertextualidad. En no pocas ocasiones, el olvido es la base de la intertextualidad al reverdecer imágenes o versos de poetas admirados sin que nos demos cuenta. Pero también, la intertextualidad, piensa Carvajal, puede ser una técnica de construcción poética. En este sentido, no oculta su cultivo ya desde *Tigres en el jardín* (Carvajal, 1968).

Para terminar

Aunque Antonio Carvajal haya rehuido la sistemática elaboración de una poética, si bien ha proporcionado no pocos elementos dispersos de la misma, de los que el lector ha tenido noticia en este trabajo, la exposición que acabo de efectuar permite una aproximación fiable a sus ideas fundamentales acerca del proceso de escritura poética y de lo que supone el trabajo creador y lo que llamamos comúnmente inspiración, sobre lo que pueda ser la poesía y de cómo ésta se materializa en el poema, qué funciones le cabe cumplir, cómo se establece la comunicación poética y en qué radica la originalidad poética, etcétera.

¹² Bajo el general término de intertextualidad puede entenderse bien una cualidad de todo texto o bien la de un texto particular y sus múltiples relaciones presentes de determinada manera en el mismo, relaciones que pueden ser externas e internas, propias de la literatura o no, mostradas como citas o alusiones, marcadas o no, etc. que no hacen sino ratificar que todo texto es en efecto un mosaico de citas que absorbe y transforma otros textos y un lugar de cruce de lenguajes y voces, esto es, un espacio dialógico que articula pasado y presente revelando su orientación social. Por lo tanto, todo texto, como dijera Barthes, es un intertexto (cf. Martínez Fernández, 2001).

Efectuado previamente el tratamiento de estas ideas sobre poesía en relación con las de otros poetas coetáneos suyos, podemos deducir en qué sentido su poética y poesía resultan renovadoras con respecto a otros discursos poéticos actuantes en la España de la década prodigiosa y años siguientes. En dos palabras, en qué sentido su poesía y poética resultan antes *muy nuevas* que *novísimas* y cómo desde la tradición poética, contando para ello con los elementos rehumanizadores que fundamentaron la poesía hernandiana, la de los viejos y nuevos poetas sociales, etc., buscó nuevos caminos de belleza para la poesía, una poesía que Carvajal quiere hermosa por conviviente.

ANTONIO CARVAJAL O EL JUEGO DE HACER VERSOS, QUE NO ES UN JUEGO

Siempre he leído con gusto el poema de Jaime Gil de Biedma «El juego de hacer versos», de su libro *Moralidades* (1966), por su desmitificadora clarividencia poética y concisión al poner al poeta, al arte en general, al arte de hacer versos en particular, a los materiales de los sentimientos, a la materia verbal y a la vida en relación con ese juego, que no es un juego, en su sitio. Por esta razón, se lo tomo prestado para titular lo que no quiere ser otra cosa que una síntesis de la poética de Antonio Carvajal, esto es, una aproximación a ciertos principios generales y operativos presentes en determinado grado en la obra de un poeta que también participa de ese juego de hacer versos, que no es a la postre un juego, empleándose a fondo, esto es, jugando a la verdad. Por lo tanto, aislaré en pocas palabras lo que dice el poeta de aquello que hace, tratando de aclarar los aspectos de fundamento en que se asienta internamente su discurso creador y que, con mayor o menor linealidad, rezuman por los versos de sus poemas.

Por otra parte, no es simple casualidad lo que me lleva a hermanar en este trabajo los nombres de estos dos poetas, como se verá con el breve desarrollo del mismo, saltándome a la torera límites y fronteras discursivas y de otra índole (las fronteras generacionales no las tengo en cuenta, desde luego, por cuanto se sustentan en un criterio ambiguo y equívoco) que, sin duda existentes, la crítica y el mismo poeta han venido estableciendo. En consecuencia, trataré de mirar ahora más lo que une a estos poetas en esos aspectos fundamentales que lo que los separa, sin que ello me lleve a infravalorar necesariamente las diferencias que de hecho existen en las respectivas soluciones creadoras, sin rebasar, en el caso de Gil de Biedma, el territorio del citado poema.

Finalmente, no puedo ocultar que, además de perseguir dotar a aquellos lectores que lo necesiten de una información que les puede resultar de preciosa utilidad en su aproximación a la poesía carvajaliana, intento mostrar el escaso fundamento con que operan quienes subrayan con trazo grueso antes el oficio poético de Carvajal y el esteticismo formal en que éste puede derivar que la plenitud de forma y sus consecuentes efectos perseguidos por el autor de un libro como *Alma región luciente* (1997), libro que confirma sin duda cuanto digo.

Pues bien, si leemos atentamente el poema en cuestión, podremos comprender en su factura poética algunas de las ideas y reflexiones generales que Gil de Biedma posee acerca de la poesía para luego ponerlas en relación con las de Carvajal. «El juego de hacer versos» es —el título no deja lugar a dudas— un poema metapoético, en el que el sujeto poético trata de explicar en qué consiste la creación poética y qué funciones cumple la misma, entre otros aspectos, siguiendo la trayectoria del poeta desde sus adolescentes comienzos hasta su madurez plena, lo que explica el uso de los tiempos poéticos presente y pasado, así como la estructura circular del poema, pues éste comienza y termina con la misma estrofa, aunque con variantes muy significativas en lo dos versos finales que subrayan la diferencia que el paso del tiempo introduce en lo que es la poesía para el poeta:

*El juego de hacer versos
—que no es un juego— es algo
parecido en principio
al placer solitario.*

(...)

*El juego de hacer versos,
que no es un juego, es algo
que acaba pareciéndose
al vicio solitario.*

El sujeto poético, que apunta en su «descripción» de todo el proceso creador y de lo que éste supone a una generalización del mismo mediante el eficaz uso del plural, describe los inexpertos comienzos nostálgicos de la adolescencia, su autenticidad que lleva a no plagiar y la idea abstracta que se tiene de la poesía. En la siguiente estrofa, sostiene que el arte es otra cosa, resultado de vocación y trabajo, caracterizando y definiendo la poesía como una manera de aprender a pensar no en los sentimientos, sino en renglones contados, y de tratar la lengua como si fuera un instrumento mágico, resaltando que *la mejor poesía / es el Verbo hecho tango*, con lo que apunta al reconocimiento de la naturaleza rít-

mica y musicalidad verbal de esta específica forma de arte. La novena estrofa da cauce a una de las ideas fundamentales gilbiedmanas y de los poetas del medio siglo, idea que apunta a la función de conocimiento que les cabe cumplir a los poemas con respecto al propio poeta, así como para el lector, señalando la importancia que cobra en todo este proceso poético de conocimiento apuntar con él a la vida en su faceta filantrópica y positiva, aunque acabe atravesándose la historia inmediata con sus correspondientes efectos sobre el poeta. Se comprende por todo ello que, efectivamente, el juego de hacer versos no sea finalmente un juego.

Tampoco es un juego, decía, para Carvajal, como vamos a comprobar, si bien, dado que he expuesto las ideas generales que sobre la poesía posee el poeta granadino, insistiré sólo en los aspectos más sobresalientes de las mismas. Por ejemplo, en relación con las ideas que asocian poesía y trabajo creador y el control de los sentimientos en todo ese proceso, los planteamientos de Carvajal resultan coincidentes con los de Gil de Biedma —no otra cosa se deduce de las estrofas quinta, sexta y séptima del referido poema— y, además de confirmados por una importante obra poética en marcha, meridianamente claros, tal como lo ha dejado dicho. Así, el proceso creador exige en su caso de un esfuerzo y de una clarividencia, esto es, de un trabajo, en el que se aúnan sentimiento e inteligencia creadores, aplicado a la materia prima —los sonidos de palabras que significan previamente—, pues un poema no es sólo lo que dice, sino fundamentalmente la manera de decirlo (Carvajal en Valls, 1995: 172), directa consecuencia de un rigor ético: el rigor del oficio (Carvajal, en Fernández Serrato, 1997: 28). Aquí alcanza su justificación un poema como «Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León», de su libro *De un capricho celeste* (1988), en el que el poeta se refiere a los poemas como el resultado de una construcción, una labor de orfebrería con las palabras para tallar la idea, necesitando condiciones de descanso y consciencia. Esta abierta defensa del depurado control de la creación poética, consecuencia de un sostenido modo de hacer poesía que le ha valido la consideración de *il miglior fabbro* de nuestro actual panorama poético, se repite en su poema «Arte poética», publicado por primera vez en *La florida del ángel* (1996). Pero tal controlado proceso creador es consecuencia además de la necesidad que tiene el poeta de tomar distancia de la intensa emoción experimentada frente a, por ejemplo, lo contemplado, una constante de su poesía. En *Consonante respuesta*, se ratifica por extenso en la necesidad de mantener controlados los estados de ánimo de manera que no estorben la elaboración de la obra de arte, obra en la que cabe usar todos los procedimientos que contribuyen a lograr el resultado

estético que es lo que cuenta. Es más, en «Una reflexión sobre la poesía» afirma que lo decisivo finalmente es el proceso de materialización del poema y la consecución del mismo. Todo lo demás —sentimientos, ideas, creencias, experiencias, sueños, pasiones, deseos, etc.— no es sino materia magmática e informe que nada «dize» hasta que se ordena mediante el arte en un poema que aboca a lo inefable. Ese ordenamiento artístico, ese trabajar en su caso también con renglones—versos contados, ese proceso de objetivación de la experiencia poética, ha de hacerse obedeciendo a una lógica poética que somete ideas, experiencias y elementos anecdóticos. Así pues, el ordenamiento artístico o proceso creador exige una clara conciencia versificatoria, lo que en su caso ha quedado expuesto de palabra y de obra. De palabra, en sus estudios sobre métrica¹³; de obra, en su poesía toda. De estas ideas se deduce que también para nuestro poeta el verbo se hace canción. El lector recordará la estrofa octava del poema de Gil de Biedma:

*Luego está el instrumento
en su punto afinado:
la mejor poesía
es el Verbo hecho tango.*

Pero no sólo la poesía es conocimiento para el autor de *Las personas del verbo* ni alcanza lo que llamamos vida una importancia radical con respecto al discurso creador, Antonio Carvajal participa de estas ideas de rehumanizadores ecos, si bien, como se comprende, con soluciones poéticas diferentes. Pues bien, aunque en determinado momento de su trayectoria el poeta granadino reconociera la imposibilidad de definir la poesía, recientemente ha escrito un breve pero iluminador texto, «Una reflexión sobre la poesía», donde ensaya una definición de la misma en los siguientes términos: «La poesía es un fenómeno que se manifiesta a través de unas determinadas manipulaciones de las palabras. No la puedo considerar “expresión de lo inefable”, sino un “decir” que nos aboca a lo inefable, como una más de las artes [...] Junto a las demás artes, la poesía ha incorporado procedimientos nuevos, se manifiesta en nuevos géneros, pero no ha roto con su materia prima, tan característica: sigue siendo la única de todas las artes que se trabaja con una materia de segunda mano: la palabra». La poesía es, pues, un fenómeno, es decir, ni substancia ni esencia, que en su caso está en función de la vida, esto es, en función del arte humano de vivir.

¹³ Téngase en cuenta su concepto de versificación que recojo en el anterior trabajo que integra el presente capítulo 7.

Las antiguas y recurrentes ideas del arte por el arte, la idea de una poesía cerrada en su perfección no le sirven a Carvajal por inoperantes y trasnochadas. Es un poeta de palabra viva y, como vengo argumentando, de poética conviviente, lo que queda subrayado por poemas como el que comienza con el verso «Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero», de *Miradas sobre el agua*, un poema reflexivo que suministra ciertas claves al lector acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía, poesía que logra salvar la experiencia de la vida y procura la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera, a lo que no renuncia tampoco Gil de Biedma en su poema, aunque se sienta arrastrado carencialmente por la historia y la vida que lo rodea en ese tiempo de silencio que inunda la España de posguerra y le genere graves problemas de conciencia al poeta. Por eso, el juego de hacer versos no es al final un juego ni para el poeta catalán ni para el andaluz. En este sentido, Carvajal trata de romper a su manera la inevitable finitud existencial de los poetas, salvando la experiencia de la vida y propiciando la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Los poemas quiebran, pues, la biológica finitud y propician un superior conocimiento desde su especificidad estética.

Ahora bien, al plantear la cuestión de la especificidad estética se da entrada a ciertos problemas que pueblan el horizonte de la reflexión contemporánea al respecto, tales como la cuestión del esteticismo y el compromiso, como vengo señalando en este capítulo. No se olvide que el largo poema «Corónica angélica» es en su lógica metapoética «una defensa a ultranza de la obra de arte y, al mismo tiempo, es una crítica del esteticismo vano...hay aquí —afirma el poeta en *Consonante respuesta*— evidentemente un compromiso por una construcción social y por una idea del hombre, que no sé si se puede adscribir a una teoría política concreta». Esta justificación y la detenida lectura de tan insólito texto poético nos permiten vislumbrar la posición que adopta Carvajal sobre asunto tan debatido, posición donde no se oponen maniqueamente ética y estética y en la que queda salvaguardada la específica función estética que le cabe cumplir a una obra poética. Para nuestro poeta, el arte en general y la poesía en particular vienen a cumplir la función de satisfacer una necesidad primaria del ser humano.

A partir de estos planteamientos, podremos comprender que el poeta no sólo rechaza la torre de marfil del esteticismo poético, sino que ponga en el centro de su arte la convivencia con la sociedad en la que se encuentra, la principal función que le cabe cumplir. Por esta razón, atendiendo a la lógica interna de sus discursos reflexivo y poético, he calificado su poética de conviviente, adjetivo que no trata de

separar la dimensión social de la estética. Esta poética conviviente obliga al poeta a intentar lograr poemas de la más alta calidad estética que pueda conseguir. No cabe discutir, afirma, acerca de si poesía social para todos y poesía pura para pocos. Ésta es una polémica trasnochada. Resulta, pues, conveniente evitar el fraude creador en origen y no elaborar una poesía de halago meramente coyuntural, una poesía que menosprecia así a sus destinatarios. Esto explica que entienda el sentido rehumanizador de la poesía no al modo de las soluciones que representaron los poetas sociales, sino en el sentido de levantar al hombre del suelo de sus miserias humanas mediante la palabra poética conviviente que persigue el más alto vuelo estético. Sus artefactos poéticos mantienen una humana dirección de movimiento. Por eso, más de una vez le he oído decir que lo que se llama humanización de la poesía no es sino derrota del espíritu que se niega al vuelo y se entrega a la miseria cotidiana. Por eso, con rotunda claridad, expone la finalidad que ha perseguido con su poesía en «Notas para una poética de la contradicción»: «Quise en mi poesía fingir —dice— un reino de belleza, sensorial y moral, y aquilatar me en el duro ejercicio de la libertad, desprenderme de los hábitos de siervo que me imbuyeron desde que nací, que se me trata de imponer a toda costa». A continuación, tras afirmar que sin belleza moral no hay poesía, expone la raíz conviviente de su poesía y, es obvio, de su poética: «Sigo creyendo en el amor, en la amistad, la lealtad, la libertad, el respeto al prójimo; y los practico. Por eso me declaro conviviente, pero no tolerante. No tolero el feísmo gratuito ni la incitación al mal degradante (aunque hay una belleza del mal, una grandeza del mal, pero no en los siervos); no tolero la sumisión a ninguna fuerza anónima y ciega, se llame Poder, Divinidad, Historia. No tolero la mentira, esa acomodación permanente a los modos de hoy. No quiero ser moderno. Sólo quiero, con Aleixandre, que mi palabra resuene en unos pocos corazones fraternos».

Por si no quedara claro el fundamento social o conviviente de su quehacer poético, tras estas argumentaciones, y por si a alguno de los lectores le cupiera la menor duda de la raíz ideológica de su posición vital y poética, Carvajal ha dejado escrito en «Carta gratulatoria a José María Castellet» que la situación nueva, que no novísima, en que se instala desde un principio incluye un interés por el entorno social y político y «por un pensamiento íntimamente ligado con los valores éticos de una izquierda más abierta y centrada que la de hoy» (Carvajal, 2001: 23).

El lector juzgará por qué también para Carvajal el arte de la poesía es resultado de vocación y trabajo, de pensar en renglones contados y

de vérselas con el rebelde y mezquino idioma, aunque trace con su ya extensa obra un camino poético diferente al de Gil de Biedma. En ambos casos, caminos genuinos y verdaderos, fruto del rigor, del trabajo y del oficio poéticos, porque el juego de hacer versos no es un juego.

8

**ESTUDIOS LITERARIOS Y SITUACIÓN
HISTÓRICA, INSTITUCIONAL Y
POLÍTICA DE LA ESPAÑA ACTUAL**

SIGNOS DEL SILENCIO CRÍTICO LITERARIO (NOTAS INTRODUCTORIAS)

También, a veces, las palabras son actos, decisiones brutales, gestos imposibles, y él podría cifrar la mayor parte de su vida no en lo que dijo o en lo que hizo sino en lo que calló y dejó de hacer.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Consideraciones preliminares

Soy consciente de que el título que ampara mi trabajo es excesivamente general y amplio. En cualquier caso, me ha animado a ponerlo el hecho de que pueda cumplir una clara función deíctica, al tiempo que el hecho de haber decidido consagrarlo ya para nombrar una investigación en marcha, espero, de mayor alcance, de la que el presente texto no es sino un adelanto, y que pretende ocuparse tanto de los signos del silencio crítico como del silencio crítico como signo. Por este motivo me apresuro a ofrecer algunas aclaraciones iniciales.

Como es sabido, el Grupo de Investigación «Teoría de la literatura y sus aplicaciones» de la Universidad de Granada, del que formo parte, viene desarrollando una línea de investigación conducente a la elaboración de una teoría e historia del pensamiento literario español. Pues bien, mi trabajo se inscribe en esta línea al perseguir un claro objetivo con respecto al conocimiento de la actual crítica literaria española: ocuparme de algunos signos del silencio crítico, esto es, y en esta ocasión, tratar acerca de la conciencia que algunos significativos críticos tienen de su propia actividad, actividad que, cabe adelantar, se encuentra sometida hoy, con sus excepciones, a una no escrita ley del silencio en un sentido radical que vamos a ir delimitando a continuación. Este es, pues, el objetivo más sobresaliente del presente trabajo, lo que, por otra parte, no nos va a impedir reconocer la existencia de otros silencios críticos de distinto signo por cuanto no afectan estructural ni radicalmente al acto crítico, acto que tiene lugar sin devaluación alguna, salvo a lo que es su formulación explícita.

Quiero decir, y con esto nos introducimos en lo que pueda ser una tipología del silencio crítico en el segundo sentido expuesto, que bajo esta etiqueta cabe el análisis de otras cuestiones relativas al silencio crítico muy especialmente como signo de un ocultamiento¹. Un silencio, por tanto, significativo como significativo es el blanco silencio tipográfico de la página impresa donde habita el poema, cuestión ésta última inteligentemente estudiada por Antonio Sánchez Trigueros (1990)². Así, pues, el acto crítico se da, esto es, el proceso de significación de índole crítico literaria se produce cuando el silencio-ocultamiento sustituye al acto de abierta lectura y valoración consecuente, o sea, es lo contrario a lo que, por poner un ejemplo, ocurre con la crítica como publicidad en el sentido que ha analizado Jenaro Talens en su *De la publicidad como fuente historiográfica (La generación poética española de 1970)*.

Este tipo de silencio crítico, que se pasea a lo largo y ancho de la historia de la literatura, es más un caso de agrafía crítica³ que de radical silencio o crítica cero. No se trata, pues, de una crítica venida a menos al primar el acto vital de la lectura directa, sin otras ocupaciones reflexivas añadidas. Se trata, y esto ya nos lo enseñaron tanto Dámaso Alonso como el mismo Roland Barthes, de reconocer que el crítico se diferencia del lector en que el primero dice (u oculta, podríamos añadir en nuestro caso) finalmente su razonada experiencia lectora, alcanzando incluso un barthesiano protagonismo propio frente a la obra de creación. La vida de la crítica, pues, es la palabra, ya se encuentre ésta colocada oracularmente a la puerta de la ciudad entre las páginas de cualquier suplemento periodístico ya se encuentre encerrada en el silencio. Por tanto, el silencio crítico es también una forma de decir, es más, una forma doble de decir cuando ésta es descubierta o se toma conciencia de ella: dice una valoración y dice un oculta-

¹ Carmen Martínez Romero utiliza expresivamente en uno de sus libros (1989) la palabra «ninguneo», ya de uso común entre nosotros.

² Antonio Sánchez Trigueros (1990: 383) justifica inicialmente su estudio con las siguientes palabras: «Intentaré plantear algunas cuestiones a partir de la consideración del texto poético como ocupación tipográfica de la "página en blanco" mallarmeana, como totalidad espacial donde lo vacío se muestra como conjunto significativo que puede entrar en colisión dialéctica con lo lleno, hasta el punto de llegar a convertirse en procedimiento de ocultación de lo dicho en el texto o representación de lo no dicho, a través del juego tipográfico».

³ Empleo este término en el sentido de «sin escritura» y no en el de «imposibilidad total o parcial de escribir».

miento, esto es, termina revelando lo que para un determinado crítico en un momento dado es el auténtico ser de las cosas (cf. Guillén, 1989: 70). Así lo afirmaba José Martí de manera tajante: «Callar es mi modo de censurar» (apud L. Vitier, *La crítica literaria cubana en el s. XIX*, La Habana, vol. II). Este tipo de agrafía crítica se nutre en buena medida de valoraciones negativas, tal como expone César Antonio Molina (1990: 19): «En general la crítica negativa es combatida por la mayoría de los estudiosos. Puede suplirse por la omisión». También se alimenta, en medida imprecisa, de críticas positivas que (in)confesables razones llevan a su concienzudo ocultamiento bajo una espesa capa de silencio. Ricardo Gullón (1988), por ejemplo, da una de ellas: «La ley del silencio, férreamente aplicada, se reserva para quienes, ajenos al clan, van y vienen libremente por las soledades de su independencia».

Pero, con ser cuantitativa y cualitativamente importante, no es éste el único tipo de silencio u ocultamiento crítico. Hay un tipo de crítica que acaba enmudeciendo, una crítica muda, finalmente elocuente al orientarnos sobre las dimensiones estéticas de la inefable obra literaria ante la que calla, tipo muy practicado, como el lector estará pensando, por cierta crítica de extracción neorromántica —no olvidemos la afirmación romántica de que no había lengua que pudiera expresar plenamente la infinitud del alma humana, dicho en palabras de Vicente Llorens (apud Guillén, 1989: 67) y, en consecuencia, la infinitud de la obra literaria en tanto que acto vital—, que no tiene que ver con el análisis del silencio que efectúa Claudio Guillén (1989: 21-81) en «Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)», pues lo que él hace es mostrar la importancia de las «palabras ausentes»: «Las páginas que siguen —dice— intentan mostrar la importancia de lo que Amado Alonso llama las palabras ausentes. Analizaré los “silencios” de un poema de Antonio Machado con el propósito, no de discernir los rasgos generales del arte machadiano, sino de subrayar el aspecto *alusivo* de ciertas formas poéticas» (Guillén, 1989: 29). No se trata, pues, de una crítica estilística del silencio literario. Tampoco, de una crítica estructural sopesadora de elementos paradigmáticos, de signos equivalentes y / o signos posibles, tal como entre nosotros la ha practicado Gregorio Salvador (1973, entre otros) con el conocido procedimiento metodológico de la conmutación, ni mucho menos de una crítica que considere *una cierta ausencia* que, según Macherey (1974: 86), acompaña a todo libro, esto es, el «decir y no decir»⁴. Se trata, por el contrario, del silen-

⁴ La ideología, según Macherey se muestra no tanto por lo que la obra dice como por lo que no dice, esto es, por los *silencios*, siendo tarea del crítico *medir silencios* o

cio de la estilística y de corrientes críticas de reconocido parentesco con la misma. Aquí alcanza su sentido la siguiente cita de Ángel Zorita a propósito de Dámaso Alonso: «Para muchos —dice—, el [estudio sobre] *San Juan de la Cruz* es aún mejor que los análisis gongorinos, y con ser tanto lo que dice, lo mejor del libro es lo que calla; la actitud reverente, de silencio, ante el misterio de la mística (sólo accesible a un mortal entre millones)» (Zorita, 1976: 63). Algo ha dicho también al respecto M. A. Vázquez Medel (1987: 67): «Arrastrados por la dimensión de lo inefable e irrepitable en la obra literaria, Amado y Dámaso Alonso nos condujeron a ese límite en el que a la crítica sólo le cabe el silencio».

Tras todo lo expuesto, a nuestras dudas y saludables sospechas acerca de lo que dice la conocida historia del pensamiento y crítica literarios y de las diversas literaturas, cabe añadir las provenientes de lo que no dice, de lo que dicha historia ha ocultado. De esta manera, a cuantos sentimos interés por el conocimiento histórico, en su raíz y en su sistematización, de estas prácticas, se nos está planteando la necesidad de iluminar áreas ocultas mediante la elaboración de estudios particulares. Ahora bien, ¿cómo hacerlo? ¿cómo estudiar esa *otra* gran corriente crítica literaria que, obedeciendo a muy diversos criterios y presupuestos ideológico-estéticos, alcanza su unidad en que se refugia en un elocuente silencio finalmente valorativo? ¿Se hará necesaria la investigación revaloradora del más ancho sector de la pirámide literaria, ignorado por lo general, que se encuentra conformado por las prácticas literarias y por las de su saber, si es que existe esta pirámide? ¿Se hará necesaria una investigación general exploratoria de todo aquello que dialécticamente se presume contrario a lo abiertamente valorado y comunicado? Son, como a nadie se le escapa, preguntas de muy difícil respuesta que por ahora dejo en el aire. En cualquier caso, independientemente del resultado final a que conduzcan, habrán servido ya para alimentar una sospecha y una actitud teórico críticas convenientes en tanto que relativizarán los conocimientos y valoraciones críticos allegados por cualesquiera vías.

Por otra parte, parece claro que, concebido el acto crítico como una mediación social productora y reproductora de valores ideológico-estéticos, cabe el empleo, entre otros útiles teóricos, de un marco teórico

interrogar la ausencia de palabra que precede toda palabra como su condición, sacando a la obra de los falsos límites de su presencia empírica, indagando en su descentramiento, lo que supone rechazar todo procedimiento inmanente y toda concepción de la obra como una totalidad con un centro escondido que le daría vida, con un orden esencial o proyecto subjetivo o espíritu de la época inmediatamente identificable.

que, como el propugnado por Siegfried J. Schmidt (1990), se ocupa de los procesos concretos de comunicación literaria. Esta teoría, como se sabe, basada en la pragmática como parte de la semiótica que trata de las relaciones entre los signos y sus usuarios, fundamenta su estudio en la descripción y explicación de las acciones sociales que se realizan alrededor de las obras de arte verbal y no en la pura literariedad de éstas. Así, pues, al considerar la estructura del sistema literatura definida por cuatro papeles de actuación elementales —producción, mediación, recepción y transformación de comunicados literarios—, así como por las relaciones existentes entre ellos, puede ayudar en tanto que oferta especulativa para solucionar problemas al estudio de las acciones sociales críticas que tienen lugar tanto por la vía de la mostración como del ocultamiento⁵.

Del silencio o devaluación del acto crítico

Tras estas consideraciones, podemos ocuparnos ya abiertamente del primer silencio crítico a que he hecho referencia, esto es, del que supone una devaluación del acto crítico. Para ello, conviene recordar que el origen de la crítica, según la entiendo⁶, se encuentra estrecha-

⁵ Esta teoría de las acciones comunicativas literarias aparece como «especificación de una teoría general de las acciones comunicativas o, dicho de otro modo, la ciencia literaria aparece como especificación de una *ciencia general de los medios de comunicación*» (Schmidt, 1991: 14). Esta teoría, considerada por Schmidt como una oferta especulativa para la solución de problemas, está en condiciones, dice, de colaborar productivamente en el futuro con las investigaciones literarias histórico-sociales y marxistas, dado que podrá explicar sus problemas y resultados en su marco teórico y de integrar sus resultados empíricos dentro de la misma red teórica.

⁶ La crítica literaria es un discurso interpretativo y valorativo, acientífico y no derivado de otro, esto es, se trata de un discurso independizado de la teoría y fascinado por su objeto, caracterizado además por poseer la función social de intervención inmediata. La crítica literaria así entendida posee los objetivos de consumo literario del texto e interpretación y/o valoración literaria del mismo conforme a determinadas concepciones esenciales de la literatura. Por tanto, a partir de estas consideraciones se obtiene que teoría literaria y crítica literaria, frente a lo que comúnmente se dice, no se interrelacionan, pues están situadas en distinto *lugar*. Resulta equívoco pensar la teoría como un cuerpo de conceptos abstracto-formales y la crítica como su aplicación concreta, a no ser que se entienda por crítica una actividad teórica de orientación científica que opera a partir de los hechos literarios singulares, lo que nos llevaría a usar otra denominación más apropiada con la que evitar las habituales confusiones. Por otra parte, no resulta conveniente juzgar estos dos diferentes tipos de comprensión de la literatura en términos de calidad de conocimiento. No se trata, pues, de conoci-

mente vinculado a lo que fue también el origen de la prensa. En España, concretamente, la crítica ejercida en periódicos surge en el siglo XVIII con la aparición del *Diario de los Literatos de España*. No otra cosa afirma Jesús Castañón en un conocido estudio al respecto: «Con el *Diario de los Literatos de España* aparece entre nosotros la “crítica literaria periodística”, cuyo concepto se halla expresamente reconocido no sólo en el propio *Diario*, sino también por el abate don Juan Andrés: *A la crítica pueden pertenecer las gazetas y diarios, que anunciando al público las obras literarias que van saliendo à luz, se erigen en jueces, y quieren proferir sentencias decisivas sobre su mérito...*» (Díaz Castañón, 1973: 11). Por su parte, Francisco Ayala, uno de los pocos críticos críticos con que contamos, por referirnos a un intelectual de hoy en día, dejaba dicho al respecto, con su habitual sagacidad crítica, lo que los escritores de artículos de prensa persiguen con su labor. Así, en un especular artículo de prensa, «La literatura del periodismo» (*El País*, 17 de enero de 1987), afirma: «Pero por lo general puede entenderse que el articulista se propone ante todo influir con sus ideas y punto de vista sobre los de su lector (...) De este modo, el artículo periodístico nace estrechamente ligado a la ocasión que le da tema, y queda atado así a la temporalidad histórica».

Queda claramente expuesta cuál es la función social que desde aquel momento histórico se atribuye a la crítica literaria. Pues bien, la crítica que se ejerce hoy —no se puede precisar con exactitud la banda temporal, pero puede tratarse de uno o más lustros— fundamentalmente en los medios de comunicación parece haberse limitado estrechamente en el sentido devaluado a que me vengo refiriendo⁷. Aunque la aproximación al conocimiento del estado de la crítica actual puede hacerse a partir del análisis de cierta selecta actividad crítica de textos

mientos mejores ni peores respectivamente, sino de distintos tipos de conocimiento literario, pues diferentes resultan ser sus procesos de producción, así como sus funciones sociales. En efecto, muy distinta es la función de la teoría literaria de orientación científica, cuya estructura conceptual produce su objeto de conocimiento a partir de unas prácticas artístico-literarias, evitando la confusión de planos y la mezcla de criterios. Para mayor concreción al respecto, puede verse mi libro *Literatura y saber* (1987).

⁷ No se olvide el importante papel que está desempeñando la universidad al haber acogido en su espacio institucional los estudios literarios y teórico y crítico literarios. En concreto, la universidad española vive un momento realmente esperanzador al respecto. Precisamente, Culler en su libro *Framing the Sing*, donde estudia la institución universitaria norteamericana desde la perspectiva de los estudios literarios señala, entre otras características de la misma, su importante desarrollo en detrimento de la crítica pública no académica que desde los años veinte viene disminuyendo.

desarrollada en la prensa, prefiero que conozcamos descriptivamente algunos artículos metacríticos donde se reflexiona de modo abierto sobre la propia actividad crítico literaria.

Puede que algunos piensen que esta cuestión de estudio es un fruto más de la erudición sin límites a que nos conduce la investigación universitaria. Sin embargo, quiero apresurarme a señalar que se trata de diagnosticar a través de la detenida lectura de unos, como digo, artículos metacríticos el estado de salud de esta importante actividad cognoscitiva y valorativa de la literatura. Así, se hace necesario indagar acerca de la situación de apagón crítico que vivimos no sólo en la actividad literaria, sino en otros frentes de la vida social española. No otra cosa dice el escritor Manuel Vázquez Montalbán (1991) en las siguientes palabras que aparentan ser cristalización de cierto estado de opinión: «Desde el asfixiante centrismo que está guiando la inculcación de verdades públicas y privadas en el aparente supermercado de nuestras sabidurías convencionales, se trabaja por el electroencefalograma plano de una sociedad sometida a la dictadura de una democracia estadística o de una democracia totalitaria, en afortunada expresión de Eugenio Trías»⁸. Posteriormente, Juan Cruz en una suerte de interpretación de un elocuente silencio mantenido por la generalidad de los intelectuales españoles ante un explosivo artículo de Juan Goytisolo sobre la situación de la literatura española actual, comienza afirmando tajantemente de este páramo y escándalo de quietud lo siguiente: «Un fantasma recorre España. Es el fantasma de la dejadez y de la nada, Un fantasma tozudo que se manifiesta en una frase que convierte en planicie aquello que roza: todo vale».

Pero no son sólo estos escritores los que piensan así. El periódico *Diario16* ofrecía parcialmente un excelente artículo de Hans Magnus Enzensberger, artículo escrito al calor de la situación alemana y publicado en Zurich, en 1986, en *Neue Zürcher Zeitung*. El artículo comienza de manera sorprendente, al formular la pregunta «¿Desde cuando ya no existen [los críticos]?» y al denunciar públicamente la probable desaparición de una figura social surgida con la burguesía para cuya sociedad resultaba un asunto vital la discusión pública de normas culturales. Los críticos son, pues, seres ya míticos. Más adelante, afirma que éstos han abandonado el escenario de la sociedad porque ya nadie tiene necesidad de ellos. No tienen público y «su influencia se evapora

⁸ El artículo es una crítica reflexión abierta a partir del general silencio informativo a que se sometió un importante acto cultural celebrado en el Palacio de Congresos de Barcelona, en fechas de la guerra del Golfo Pérsico.

en la indiferencia de un mercado pluralista al que le importa un bledo la diferencia entre Dante y el Pato Donald». Pese a todo, los escritores siguen escribiendo sin inmutarse, siendo su producción encauzada por los agentes de circulación y por los pedagogos que constituyen hoy la sólida base de la cultura estatalizada. Así ha surgido un ciclo completo de producción, distribución, lectura, comentario e interpretación, en el que el pedagogo funcionario hace valer sus afirmaciones como científicas por su status y en el que el agente de circulación, hermano gemelo del crítico en el sector privado que busca ascender a funcionario, valdrá no por lo que diga, sino por la cifra de ediciones o la cuota de audiencia que consiga.

El artículo, que arremete en contra de la universidad con su fundamento de razón, pone el dedo en varias llagas. Una de ellas, la de que sin consumo no hay producción crítica y dialécticamente sin producción crítica no hay consumo. De donde se deduce que una necesidad de la crítica es crearse un público crítico y no un mero comprador de libros por su grado de fama o cuota de imagen o de pantalla. Otra llaga tocada es la del silencio al respecto de los escritores en general, su pasividad cómplice; así como se refiere a la función social de los estudios literarios producidos en la universidad, lo que nos debe hacer pensar en la responsabilidad social que los miembros de esta institución tenemos.

Crítica de la crítica y su silencio

Consideraremos a continuación las imágenes de mayor interés para mi propósito resultantes de la mirada en el espejo que se han lanzado sobre sí mismos y sobre su discurso institucional algunos críticos. Empezaré por ofrecer una de Rafael Conte (1987). Dice en su artículo lo que sigue: «Soplan malos vientos para la crítica. El pim-pam-pum en el que muchas veces se resuelve nuestro panorama cultural ha encontrado en los críticos un excelente cauce para sus desahogos. Personalmente no tengo nada en contra de ello, pues soy de los que piensan que la cultura no se funda en el hecho en bruto, ni en el conocimiento —por masivo que sea— de datos mostrencos solamente. Conocer es criticar, la crítica forma parte del conocimiento [...] Si leer es releer, y toda lectura es crítica, la actividad misma del crítico debe someterse a la crítica ajena, y hasta a la autocrítica si quiere ser algo serio. Pero una cosa es criticar al crítico y otra la simple protesta, calumnia, ofensa o exabrupto de quienes se sienten preteridos. No conozco a ningún escritor que critique al crítico que los elogió. También fue Bertolt Brecht quien

detectó que “soplaban malos vientos para la lírica”. Eran los tiempos del ascenso de las dictaduras, los que intentaban asfixiar la creación. Los malos vientos que soplan hoy para la crítica son un signo nuevo, acaso los del descenso de esas democracias de capitalismo salvaje que cada día soportan peor el ejercicio de la crítica, sin el que no podrá haber jamás ni literatura ni democracia propiamente dicha, claro está. El resto es silencio, pues el mercado obra sin hablar, es el hecho mudo, bruto y definitivo que termina con la palabra, a pesar de lo que se diga».

Ha quedado reconocida una realidad en los artículos hasta ahora citados: la existencia e imposición de criterios mercantiles, la imposición de un modelo democrático viciado y la consecuente abocación al silencio. Efectivamente, según Conte, soplan malos vientos para la crítica, aunque este experto crítico los haga proceder de fuera mismo de ella y no de una modificación interior de los críticos por razones que podemos suponer.

Ahora bien, si interesante es el diagnóstico de la peligrosa enfermedad que aqueja a la crítica ofrecido por Conte, no menos interesante, clarividente y certera es la explicación que Juan Barja hace en su artículo de expresivo título: «El que se mueva no sale en la foto», de 1989. Pues bien, aquí efectúa un recorrido por el funcionamiento institucional del discurso crítico en los suplementos literarios y por el proceso de destrucción del mismo. Parte de que la existencia de una prensa general que se abre mediante suplementos, etc. a ofrecer una información literaria manifiesta la existencia de necesidades contrapuestas que provienen de un público y de unas empresas culturales que la originan. A partir de este engranaje explica el funcionamiento crítico y su desusantivación: el medio o espacio periodístico actúa sobre el público al recoger las propuestas de la crítica que actúa como «asesoría autorizada» y como «caja de resonancia de las elecciones genéricas del público». Esta situación genera la conversión de la información en dictamen definitivo y decisorio y desprecia o niega la existencia de cuanto no sale en dicho medio. Esto termina convirtiendo el objeto de información en fetiche. «En dicho orden de cosas y valores —dice después—, lo que ante la misma conciencia crítica debería constituirse como problema central, viene a concretarse frente a la mirada ciega del lector y la cámara oculta del patrón cultural de una definida e inamovible cristalización: la cuestión del poder, sin más rodeos [...] Ante una práctica social e institucional tan descarnada e inexorable como la descrita, parece irónico [...] preguntarse por la propia condición del mediador, tan carente de poder real sobre su objeto como el objeto mismo, considerado en su imposible autonomía: pues, en efecto, su única eficacia se

reduce al solo hecho de enunciar, con absoluta abstracción de lo que enuncia, y aún aquello lo hace de modo bien precario. Esto es así por cuanto al resultar en todo caso indiferente, insubstancial en vistas a la generalidad y pervivencia del proceso, el contenido concreto de su crítica, él mismo, como productor de aquélla, se constituye en simple pieza de recambio, carente en consecuencia de toda posible entidad diferencial. Sustituible él también, y en definitiva prescindible como sujeto, sólo cobra valor, en el más exacto sentido de este término, cuando renuncia a hablar —otra interpretación del silencio crítico— pero no cuando habla. He aquí la verdadera e invertida eficacia de la crítica que explica en gran medida, aunque no íntegramente, la cualidad perversa del mercado».

Tras esta larga y, creo, necesaria e iluminadora cita, se nos muestra un nuevo valor del silencio crítico y, realmente, una lúcida reflexión de como los medios se convierten en los fines, del juego del poder del mercado y del mercado del poder, lo que afecta gravemente a la crítica crítica. Pero este panorama no acaba aquí.

Se han venido publicando otros artículos sobre la actividad crítica que, desde posiciones menos tajantes o, en su caso, claras, inciden en el diagnóstico señalado. Me refiero, por citar una lista siempre incompleta, a los publicados por Pedro Roso (1980), Antonio Martínez-Menchén (1987), Javier Marías (1988), Javier Goñi (1988) y Francisco López Gutiérrez. El primero citado efectúa una reflexión inicial sobre la necesidad de la crítica y la viabilidad de la ciencia de la literatura. Posteriormente establece una distinción entre gacetillero y crítico, pasando a ocuparse del panorama de la crítica española, crítica ésta que considera carente de criterios y objetivos, de dudosos frutos, guiada por el compadreo o la benevolencia, la fobia o la acritud, con dos modalidades de existencia: la crítica ejercida desde la autosuficiencia y la que utiliza el texto como pretexto. El segundo destaca la primacía de la fama sobre la calidad de la crítica literaria y, en consecuencia, la ineficacia de la crítica literaria. Javier Marías, por su parte, apunta que los terribles males de la crítica estriban en su propio carácter: imposibilidad para emitir cabalmente sus verdaderos juicios y opiniones, pues los críticos renuncian, o atenúan, razonar la parte de sus juicios dictada por su subjetividad, hallándose sin cubrir en España el puesto de crítico-árbitro. Goñi señala la situación actual en que se encuentra la crítica como consecuencia de los ataques de que es objeto por parte de los escritores, distinguiéndose en la actualidad la existencia de un coro gacetillero que está contribuyendo a aupar a autores de temporada.

No hace falta seguir citando artículos al respecto para percatarnos de la conciencia existente acerca de la crítica literaria practicada en nuestro país como un discurso abocado al silencio crítico en tanto que discurso devaluado o privado de su supuesta eficacia originaria, lo que, dada la relación de fuerzas sociales en este momento histórico de capitalismo postindustrial, parece quedar justificado. Pero, a pesar de todo, este debate no es nuevo, al menos no es nuevo el hecho de que algunos críticos vengan observándose en el espejo de la reflexión desde hace años⁹. Pero no vamos a entrar en ello. Tampoco, nos pararemos a considerar otras reflexiones de los escritores sobre los críticos, que las hay y muy numerosas, así como las de los críticos que ejercen su actividad en la prensa y cierto número de escritores sobre la crítica académica o universitaria¹⁰.

Para terminar

Una vez conocidas algunas interpretaciones de la situación actual de la crítica en uno de sus frentes y en algunos de sus límites más obvios, queda toda una labor pendiente de una más detallada interpretación y análisis de las mismas que debe efectuarse desde un espacio metateórico que evite caer en posturas esencialistas de lo que pueda ser la crítica y juzgar su situación desde posturas de esta naturaleza. Lo más conveniente, a mi modo de ver, es proceder a la reconstrucción racional del modo de operar de ese conjunto de críticas que trata de establecer los criterios necesarios, más por vía negativa que positiva, más por la vía de lo que no debe hacerse que de lo que conviene hacer,

⁹ Pienso, por ejemplo, en publicaciones como las siguientes: J. Entrambasaguas, «Crítica de la crítica en su tristeza española», en *La determinación del Romanticismo español y otras cosas*, Barcelona, Apolo, 1939, pp. 59-69; J.M. Castellet, «Los alguaciles, alguacilados», en *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955, pp. 40-42; Equipo Editorial de Comunicación, «La crítica literaria en España», *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII, Extra, diciembre, 1970, pp. 31-37; M. Vázquez Montalbán, «La crítica literaria entre el sacerdocio y la ciencia veterinaria», *Camp de l'Arpa*, núm. 8, pp. 17-18; J. R. Masoliver, «Difícil situación de la crítica hoy», *Hoja informativa de Literatura y Filología*, Madrid, Fundación «Juan March», septiembre, 1978; y Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 212-215, entre otros.

¹⁰ En este sentido recomiendo ver mi *Teoría, crítica e historia literarias españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992)*, de 1993, que cuenta con una descripción de cada entrada bibliográfica y con un índice alfabético que incluye autores y materias, por lo que le resultará fácil al lector informarse al respecto.

para una conveniente acción social en este sentido. Por tanto, el reconocimiento y análisis de estos comportamientos críticos y metacríticos resultan muy necesarios para contribuir a evitar la ley del silencio, la ley del mercado que no habla, y por tanto la situación actual tendente al apagón crítico. Conviene no perder de vista la radical importancia de la práctica del discurso crítico no devaluado, dado el momento histórico que vivimos de fuerte concentración de poder que afecta a la producción de la información y de la cultura.

Si la crítica en tanto que práctica e institución social surgió para atender, producir y reproducir necesidades básicas que se querían dominantes en el tejido de la vida social, en el proceso de implantación del modo de producción capitalista y en el de creación de un mercado y público literarios, esto no quiere decir que, por encontrarse dicho proceso en un momento de autosuficiencia, poder y escaso riesgo, se tolere su encubierta desaparición, pues sin la fuerza de la razón crítica no es posible la crítica de la crítica y otros consecuentes saltos cualitativos que tienen un inmediato efecto histórico. Sin esta fuerza, puesto que hablamos de un discurso de intervención social inmediata, no se podrá incidir en lo que debe ser un amplio frente de crítica de la cultura y de profundización democrática en todos los niveles sociales. Se está haciendo necesario responder al reto de evitar una sociedad monopolizada y generadora de un discurso único. En este sentido, los artículos que acabamos de conocer resultan muy positivos.

ACERCA DEL COMENTARIO DE TEXTOS COMO INSTRUMENTO DOCENTE (SIGNIFICACIÓN ACTUAL Y PERSPECTIVAS DE FUTURO)

Consideraciones preliminares

La preocupación teórica y práctica acerca de la enseñanza de la literatura¹¹ y su saber, ni que decir tiene que, con altibajos en su desarro-

¹¹ Si todo trabajo adquiere determinadas deudas teóricas y de otro tipo por razones históricas, aun sin saberlo, el presente estudio las mantiene además abiertamente con los profesores Pablo Alcázar y Antonio Sánchez Trigueros, al haber sido escrito teniendo muy presente la experiencia docente y metodológica en el bachillerato del primer profesor citado, así como las reflexiones expuestas al respecto por Sánchez Trigueros, ya que estos profesores y yo mismo formamos parte de una comisión andaluza, constituida con ocasión del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado y promovida por el Comisario de dicho evento, el profesor Jorge Urrutia, para elaborar un

llo, tiene ya una larga historia en algunos países europeos, Francia es el caso, y una menos lejana atención en nuestro propio medio social, medio que va a guiar las reflexiones siguientes. Ahora bien, en las dos últimas décadas dicha preocupación se ha enriquecido significativamente en nuestro país, de lo que da idea el volumen de publicaciones existente en este sentido (*cf.* el trabajo bibliográfico de Porro Herrera, por ejemplo). En el centro de los debates suscitados siempre se vio envuelta la historia literaria, a la que algunos se esforzaban —y esfuerzan— en mantener empecinadamente con la ayuda de un instrumento docente, el comentario de textos, y a la que otros intentaban sustituir con ese mismo medio. En cualquier caso se nos ha pasado una veintena de años desde entonces, tiempo este en que nuestro país ha cambiado hasta el punto de que tanto la historia literaria como el mismo comentario de textos se encuentran en crisis por razones sociales, teóricas y prácticas, aunque bien es verdad que tal crisis no ha posibilitado todavía una reacción clara y contundente en sentido distinto, reacción que afecta, al parecer, a sectores poco numerosos del profesorado.

De cualquier forma en los últimos tiempos tal preocupación se ha hecho notar lo suficiente como para poder nutrir una corriente importante en este sentido, lo que justifica la necesidad de propiciar la reflexión al respecto.

Situación teórica general, comentario de textos y perspectivas futuras

En principio no puede olvidarse la situación teórica general existente que, como todo el mundo sabe, ha propiciado un fuerte debate entre, de una parte, posiciones filológicas e historicistas (no digo históricas) extremas y, de otra, posiciones teóricas que hacen recaer en el receptor un protagonismo hasta ahora inusual en el proceso de producción y reproducción literaria. Unas y otras perspectivas se miran con recelo, defendiendo en un caso la suprema verdad lingüística de los textos, los verdaderos protagonistas, contrastada con su propia historia, y en otro la suprema verdad de que no hay una verdad única sino

método de análisis y enseñanza de la poesía para el bachillerato. Queda, pues, reconocida tal deuda. En particular, la que se refiere a la nueva estrategia a seguir. Debe tener en cuenta el lector, por otra parte, que al hablar de bachillerato en el presente texto, escrito hacia 1990, lo hago en relación con el ya desaparecido Bachillerato Unificado Polivalente y no con el bachillerato —en dos cursos— vigente tras la última reforma del sistema educativo en España.

que son muchos los procesos históricos de construcción de verdades a propósito en nuestro caso de la literatura. Las cosas se han puesto de una manera que el propio Mainer en su libro *Historia, literatura, sociedad* (Mainer, 1988: 34 y ss.) incluye en el mismo un apartado curiosamente titulado «Petición de un pacto», aunque resulte más deseable la superación de la necesidad de un pacto teórico mediante la construcción de una teoría integral de las prácticas sociales, artísticas y literarias, que no desconsidere el *espacio literario* del texto y de su ejecutor ni olvide la historicidad de base de ese espacio ni tampoco el funcionamiento histórico del mismo, donde recoge las siguientes palabras del profesor Lázaro: «Hoy pululan doctrinas interpretativas que hacen recaer la responsabilidad del significado en el lector, y que descartan por imposible la averiguación no sólo de la *intentio auctoris*, esto es, de lo que el autor quiso decir en su obra, sino también la *intentio operis*, y niegan que sea posible el acceso al significado de la obra misma, si es que alguno tiene fuera de la intención de quien la lee. Se desentienden así del empeño que el filólogo puso siempre en introducirse en la época del texto, en su entorno literario e histórico, y hasta en la mente del poeta, narrador o dramaturgo, para descubrir sus designios artísticos y la significación de su escritura. Y sustituyen este esfuerzo por interpretaciones personales, por lecturas individuales, que desplazan la obra de su matriz temporal y la traen a la más rabiosa actualidad, o, lo que es lo mismo, a un libre, y muchas veces inconsciente albedrío» (Lázaro Carreter, *apud* Mainer, 1988: 35 y 36).

Ni que decir tiene que la situación teórica, tajantemente descrita en sus líneas fundamentales por Lázaro, junto a la realidad de un bachillerato socialmente masivo, es lo que está propiciando un debate que, en el campo de la enseñanza de la literatura, tiene como uno de sus centros de interés la práctica del comentario de textos literarios. Precisamente en relación con el segundo factor señalado, Brioschi y Girolamo (1988: 64 y 65) han hecho notar algunos cambios que determinan sin duda la enseñanza de la literatura: «La escuela desempeña, desde esta perspectiva, una función decisiva: sobre todo desde que se completó, tanto en España como en todos los países industriales, un proceso considerable de “escolarización de masas”, que ha involucrado a grupos hasta ahora marginales al público literario. Aparte, su responsabilidad acaba de realizarse con otro fenómeno característico de las sociedades avanzadas, el surgimiento de una cultura específicamente “juvenil”, típicamente orientada hacia la comunicación audiovisual más que a la escrita. En suma, gran parte de la actual población estudiantil vive su encuentro con la literatura casi exclusivamente en el

aula, por el espacio de algunas horas semanales de clase. Esta responsabilidad acrecentada, no obstante, hace más delicadas las dificultades y contradicciones de la enseñanza literaria». Algo parecido afirmó tempranamente Lázaro Carreter en su conocidísimo e influyente trabajo «Cuestión previa: el lugar de la literatura en la educación», de 1972, aunque allí propone una solución docente muy concreta: la que representaba el comentario de textos, instrumento éste, por otra parte, que no ha surtido los beneficiosos efectos deseados: «Evidentemente, la táctica no puede ser la misma en la llamada ahora [enseñanza] básica, y en el bachillerato, que en la Universidad. Reciben las primeras millones de jóvenes ciudadanos cuyo futuro profesional discurrirá por múltiples sendas que no atraviesan el territorio de las letras. Por otra parte, parece que el nuevo sistema educativo no va a depararnos largo contacto con ellas. Se trata, pues, de compensar con la intensidad lo que la extensión no permite, captándolos con un trabajo cuya utilidad les resulte innegable» (Lázaro, 1972: 23-24). Se trata de la explicación de textos.

Así, pues, y en relación con el primer factor, si redujéramos nosotros también la situación del comentario propiamente dicho a una u otra vía teórica fundamental, habríamos de deducir la existencia de un comentario de textos de base filológica, muy atento a la verdad textual, ilustrador en buena medida de la historia literaria, y la existencia de otro tipo de comentario o aproximación textual, basado fundamentalmente en el lector, y en las teorías al respecto, y en el aumento y máxima rentabilización de su capacidad de descodificación y de producción de significación. Queda claro que con la utilización del primer tipo de comentario lo que se persigue en el bachillerato, que es el nivel que más nos preocupa pues es donde dicho instrumento docente ha sido masivamente impuesto, es sembrar la semilla de la filología y de la crítica literaria en los alumnos, aunque para ello se sacrifique la virtualidad de la lectura literaria propiamente dicha u otros tipos efectivos en beneficio de una lectura de cierto espíritu arqueológico, inoportuna o no muy oportuna en este nivel, dada la realidad de las aulas y el índice de prioridades en el que ocupa un puesto de primer orden el de crear y formar lectores. Esta afirmación la hago válida para ese nivel de la enseñanza indicado, ya que la investigación filológica, y su enseñanza, en la universidad es una actividad necesaria por razones que en este momento debo dar por supuestas, aunque alguna de ellas la esgrima Coseriu al afirmar: «Quiero decir que la enseñanza universitaria prepara efectivamente especialistas, se propone preparar especialistas, técnicos en las diferentes disciplinas, incluso técnicos de la enseñanza,

técnicos del lenguaje, técnicos de la ciencia literaria. La finalidad, en cambio, de la enseñanza secundaria, es la de preparar ciudadanos cultos, todavía no especialistas, capaces de reanudar y continuar de forma creativa las tradiciones de su comunidad» (Coseriu, 1987: 15).

Ahora bien, el debate en torno a la pertinencia o no del comentario de textos no sólo proviene del estrictamente considerado horizonte teórico descrito, sino que su negación procede al mismo tiempo de otro frente, el de la invocación de la necesidad de la experiencia literaria directa, esto es, creadora, a través de lo que se viene llamando taller literario: «La base de nuestro método —escriben Sánchez Enciso y Francisco Rincón (1987: 8)— y de nuestras propuestas concretas para la EGB y el bachillerato, es la valoración de la creación, del acto “creador” como sustento y motivación de todo el aprendizaje expresivo (lingüístico) y cultural (literario). Para esas creaciones personales, en las que el individuo “vive” la insustituible experiencia artística y expresa lo que le caracteriza como tal (sus sentimientos, sus anhelos, su naciente “visión del mundo”) la tarea pedagógica consistirá en fijar objetivos motivadores y coherentes, y en suministrar las pautas y las herramientas de trabajo que los hagan posibles». Algo parecido afirma María Victoria Reyzábal al razonar la importancia de esta vía didáctica: «Al profesor de lengua y literatura —afirma— le cabe la tarea de mostrar los caminos gozosos de la poesía (literatura), la gratificación de un lenguaje que no se restringe al pragmatismo de la comunicación cotidiana [...] En esta concepción, la didáctica de la lengua y la literatura entiende la creación y recreación textual como objetivo prioritario que favorece las potencialidades del discente» (Reyzábal, 1987: 375).

En fin, creo que ya va siendo hora de dejar dicho de manera abierta y clara que el comentario de textos, tal y como se viene entendiendo hasta ahora, ya nos detendremos en esto, me parece un instrumento docente caduco. No obstante lo afirmado, quiero dejar también claro que, en parte por las razones señaladas por Brioschi y Girolamo, en parte por mis dudas sobre la efectividad de los talleres literarios, como soporte sobre el que articular un amplio periodo de aprendizaje de la literatura y no como experiencia ocasional, y en parte por mi creencia en que sin teoría no hay práctica, al menos práctica consciente y eficaz, no sólo hay que recuperar el espacio que tiende a dejar el comentario de textos, sino que también urge proceder a la redefinición teórica de dicho espacio, teniendo en cuenta los siguientes criterios y objetivos fundamentales: Resulta pertinente el empleo de una metodología o el fomento de una aproximación que vaya de lo general a lo particular para, partiendo de una visión omnicompreensiva —más que literaria y

más que torpemente filológica, esto es, una visión incorporada a la propia vida completamente considerada— de la cultura y de las corrientes y elementos básicos en que se unen sus diversas prácticas y formalizaciones, el alumno adquiera conciencia crítica de los diversos sentidos de las prácticas literarias, de su identidad en origen con otras prácticas artísticas, de sus equivalentes funciones sociales respectivas y, cómo no, de la posibilidad de adquirir algunos elementos que le permitan la descodificación crítica de determinados textos, una vez terminado su obligado y fugaz contacto con la literatura. En cualquier caso, lo que se persigue no es, por decirlo con palabras de Delbouille (1970: 95), descubrir en los textos la prueba de la verdad del hombre, sino formular los procesos según los cuales los hombres construyen sus verdades.

Venimos hablando de la situación teórica actual y del comentario de textos, así como de ciertas perspectivas futuras, y aún no hemos planteado la fundamental cuestión del lugar teórico que ocupa dicha actividad en el conjunto de los estudios literarios entendido en su más amplio sentido, lo que resulta fundamental no sólo para saber qué negamos, sino también para conocer los límites del espacio recuperado. Hora es de entrar en ello.

Algunas precisiones sobre el comentario de textos y su lugar en los estudios literarios

Ni que decir tiene que el comentario de textos viene siendo entendido como la dimensión escolar de la crítica literaria. Veamos algunas afirmaciones y razonamientos en este sentido. Así, Elena Barroso afirma: «En gran medida la concreción en el aula de la actividad crítica viene estando íntimamente ligada al comentario de textos» (Barroso, (1988: 118). Por su parte, Isabel Paraíso en su libro sobre *El comentario de textos poéticos* comienza señalando precisamente que el comentario de textos literarios es un grado de conocimiento superior a la simple lectura: «De hecho, se basa en la lectura como todas las disciplinas literarias: Historia de la Literatura, Crítica literaria y Teoría de la Literatura, pero la enriquece con otros conocimientos procedentes de estas disciplinas; por eso ofrece un grado de madurez y ponderación de que carece la lectura apresurada [...] El Comentario de textos (literarios) —termina diciendo— forma parte, en realidad de la Crítica literaria: Es una técnica que examina y valora un producto literario de breve extensión» (Paraíso, 1988: 7).

Dado el carácter escolar de tal aproximación a los textos literarios, Carlos Reis (1979: 17 y ss.) comienza reflexionando sobre las dos pers-

pectivas fundamentales de la didáctica literaria: la que encara el fenómeno literario como objeto de conocimiento y la que medita sobre él en la condición de pura manifestación artística. En el primer caso lo que más se valora son los componentes de carácter cultural (temas, ideología, sociedad) y por tanto una finalidad fundamentalmente informativa; y en el segundo caso, de finalidad formativa, se parte de la noción de que la lectura crítica se asienta en una actitud de empatía para con el fenómeno literario, lo que hace perder su sentido incluso a la didáctica de la literatura. Reis propone al respecto una solución de síntesis, por la que el comentario de textos no abdique ni de las contribuciones que puedan provenir de un conocimiento riguroso ni tampoco de aquellas provenientes de las cualidades de receptividad y sensibilidad del lector, lo que en cualquier caso no quiere decir que el comentario deba ser entendido como lectura inmanente, ya que el texto en cuestión será valorado según la dimensión asumida por el comentario de textos: el texto en relación con la obra integral en que se inserte, el texto y la producción del autor globalmente considerada, el texto y el periodo que sirve de fondo. Reis señala además que el comentario de textos, dimensión escolar de la crítica literaria, como venimos viendo, puede aspirar a un grado de rigor cuando se asienta en bases teóricas sólidas, normalmente de tipo textual (y no pretextual o subtextual, por ser excesivo para el carácter escolar de esta práctica) y conjuga el análisis y la síntesis, esto es, la descripción de los componentes de incidencia formal y la deducción de sentidos del texto en base a una posición subjetiva.

Pues bien, si se trata de una práctica escolar crítico literaria en la que se articulan en un todo indisoluble una visión de la literatura como objeto de conocimiento y otra como manifestación artística, no podemos dejar de preguntarnos por el lugar que la crítica literaria misma ocupa en el conjunto de las disciplinas literarias. La crítica, como no voy a descubrir yo ahora, no se comprende sin entrar en relación con la historia y la teoría literarias, aunque tal distinción básica del saber literario haya sido objeto de matizaciones que han terminado en un intento de superación de ambigüedades clasificando los estudios literarios por el tipo de acercamiento al objeto. De esta manera, como se sabe, se unificarían las de mayor proximidad a los textos en un grupo, tales como la crítica, y habría que añadir el comentario de textos, ciertas formas de lectura y las tendencias filológicas y hermenéuticas. En un segundo grupo entrarían aquellas aproximaciones en las que se da un primer grado de alejamiento del hecho singular. Un tercer grupo albergaría las tendencias teóricas propiamente dichas que sólo se relacionan virtualmente con los hechos singulares. A pesar de este

intento de superación de la tradicional clasificación del saber literario, cabe señalar que la clasificación de las disciplinas literarias debe efectuarse atendiendo al punto de vista, objetos y objetivos de una determinada aproximación a los objetos literarios, más que ser consecuencia de una simple y lineal clasificación por el hecho de aproximarse o no a las obras literarias particulares. Lo importante no es sólo conocer el grado de proximidad a un objeto literario, sino también cómo es tal aproximación.

A partir de aquí comprenderemos que resulta inoportuno confundir, por el hecho de aproximarse a un objeto literario particular, una perspectiva teórico concreta, que establece una distancia con respecto a la obra al no aproximarse a ella literariamente, con una perspectiva crítica, esto es, con una perspectiva interpretativa, valorativa, «fascinada por su objeto», etc. cuya función social es distinta en origen a la puramente teórica concreta, esto es, a aquella que pretende construir un saber de orientación objetiva a partir de la determinación de la singularidad de un objeto. En el caso concreto del comentario de textos, su función social es bien distinta de la de una aproximación de vocación “científica”, aunque eso no le impida utilizar determinado material conceptual y metodológico riguroso que en cualquier caso operará sometido a la lógica global de este discurso radicalmente no científico, como todo el mundo supone. Althusser ha dejado dicho con cierta rotundidad al respecto que la función social de las disciplinas literarias así entendidas «tiene como función dominante no tanto el conocimiento de tal objeto como la definición y el aprendizaje de reglas, de normas y de prácticas destinadas a establecer en los “letrados” relaciones “culturales” entre ellos y esos objetos. Ante todo, saber manejar tales objetos para consumirlos como “conviene” [...] Por su relación particular, las letras o las humanidades dan de esta forma un cierto *saber*: no el saber científico de su objeto ni tampoco un saber sobre el mecanismo de su objeto, sino una cierta erudición necesaria para la familiaridad, un *savoir-faire*, muy precisamente un *saber-como-hacer-para* apreciar-juzgar, para degustar-consumir-utilizar tal objeto» (Althusser, *apud* Azpitarte, ed., 1975: 13).

Expuestos, a grandes rasgos, el *lugar* que ocupa el comentario de textos en el complejo entramado del saber literario y la función social dominante del mismo, en absoluto deben extrañarnos los orígenes escolares de dicho instrumento y su específica función ideológica, incluida su función lingüística utilitaria: Desde 1880, señala Marcos Marín, se emplea en Francia la técnica del comentario, con particular incidencia a partir de primeros de este siglo, actividad esta muy rela-

cionada «con preocupaciones de tipo retórico, intermedias entre la enseñanza de la lengua y la de la literatura, con una concepción clasicista: el estudio de los autores clásicos, que sirven de modelo, permite corregir el propio estilo, y nos ayuda —termina diciendo— a dominar nuestra lengua como medio de expresión. Se trata del conocido comentario de autores, o lectura comentada de los clásicos» (Marcos Marín, 1977: 39). De cualquier forma se trata de una reacción en contra de los excesos de la historia literaria. «Esta metodología se difundió durante las primeras décadas del siglo XX —dice Paraíso (1988: 8)— por algunos países europeos, especialmente en el ámbito alemán, dentro de la corriente crítica llamada Estilística». A España llegó fundamentalmente, como es de todos conocido, a través del libro de Evaristo Correa y Fernando Lázaro, aunque la preocupación por el comentario existía ya tiempo antes, historia ésta, incluso en su vertiente legislativa, realizada sagazmente por Sánchez Enciso y Francisco Rincón (1987: 92 y ss.), lo que nos libera de tan doloroso menester.

Hacia una estrategia distinta

Demostrado lo que todo el mundo sabía, esto es, que el espacio sobre el que se ha de operar es un espacio de abierta producción y reproducción ideológica, que difícilmente puede ser disimulado con el barniz de la especialización técnico-filológica, deberemos concluir que, si bien dicho espacio no sirve para conocer efectivamente la realidad, sí debe servir al menos para reconocerla y reconocerse en ella, lo que resulta absolutamente conveniente para los alumnos. De esta manera la estrategia a seguir frente a los textos literarios, cuyo perfil he delineado antes, persigue la formación integral del alumno, y no sólo su formación literaria, al operar desde lo general a lo particular sobre las diversas formas simbólicas de lo real, entre las que también se encuentran las formas literarias a las que indefectiblemente se ha de llegar, pero desde las que resulta inoportuno partir. Persigue, por tanto, situar al alumno en la conciencia de los procesos de la construcción de las verdades y no en la suprema verdad textual, y consecuentemente en la conciencia de que la literatura no es un supremo bien cultural estético ante el que hay que rendir pleitesía, sino que es una práctica social con dominante ideológica estética y, como tal práctica, memoria y acción históricas, con todas las grandezas, miserias y contradicciones de la vida, de la vida social.

Por otra parte, y no debe ser casualidad, esta fórmula de trabajo desde lo general a lo particular, con clara conciencia de estar operando

a partir de lenguajes secundarios, esto es, estructuralmente simbólicos, ha coincidido con el desarrollo de unas nuevas teorías que vienen a enriquecer nuestro conocimiento de los temas, mitos y símbolos, lo que resulta fundamental para el profesor que pretenda seguir una estrategia en este sentido.

Finalmente, a la hora de disponer la receta del preparado no se olvide que, independientemente de que en un momento dado se articulen unos sucesivos pasos estratégicos concretos, en ningún momento éstos deben ser formulados desde una óptica metódica, esto es, desde una perspectiva que considere la utilización indefinida de métodos u operaciones. Conviene más actuar desde una perspectiva dialéctica, esto es, desde una actitud intelectual praxiológica, con lo que las puertas se mantienen abiertas.

DEBATE NACIONALISTA Y ESTUDIOS LITERARIOS (1): CRÍTICA Y LITERATURA ANDALUZAS, HOY

Justificación previa

Que una universidad andaluza y una institución cordobesa convoquen unos *Primeros Coloquios de Estudio sobre Novela Andaluza*, como primer paso para tratar en el futuro otras cuestiones y aspectos de la literatura andaluza, tiene hoy más que nunca una concreta significación. No sabría decir cual es ésta exactamente porque, entre otras cosas, el título de la convocatoria en su inmediata estrechez ofrece la posibilidad de distintas y encontradas interpretaciones provenientes, qué duda cabe, de las distintas nociones y concepciones que se posean de lo que para mí es la palabra clave del texto, pese a tratarse de un adjetivo estrictamente: «andaluza». Tampoco ayuda demasiado a delimitar este sentido específico la finalidad de estos coloquios abiertamente expuesta en el texto de la convocatoria. «La finalidad de estos coloquios —se nos dice— es establecer un contacto entre los que se preocupan por los aspectos críticos de la literatura andaluza y establecer un punto de partida para futuras preocupaciones y estudios». Todo sigue dependiendo, pues, del valor que cada uno asigne a esa «literatura andaluza». Es más, aunque no podemos ignorar que los organizadores de estas jornadas deben poseer una específica concepción del término en cuestión, es obvio que la significación última vendrá dada por el desarrollo de los coloquios. Sin embargo y pese a todo, se ha sentado

una base, repito, multívoca, sobre la que vamos a disponernos a construir. No todo es, pues, simple vacío. Entendida de una u otra manera, de lo que se nos invita a hablar y a reflexionar es acerca de la narrativa andaluza. Desde luego no ignoro que hay evidencias para imponer este objeto de estudio, aunque éstas deben ser demostradas en su existencia real mediante la utilización precisa de determinado instrumental teórico, y todos sabemos que no faltan estudios y publicaciones que, con mejor o peor fortuna, se ocupan del mismo, sobre todo de la llamada nueva narrativa andaluza. Pero también tenemos evidencias y existen múltiples trabajos que se ocupan de esta narrativa conceptualizándola como española. Así, pues, a partir de una realidad dada —un nutrido grupo de obras y autores— comienza a construirse objetos distintos de estudio que presuponen concepciones distintas, salvo en aquellos casos en que la utilización del primer adjetivo no tenga más valor que el de servir de simple localización espacial de los autores o, como expone Álvaro Salvador en «Andalucía ¿una cultura nacional?» (*Argumentos*, 36, 1980), se añade a los mismos para ofrecer cierto toque de exotismo dulce y decorativo a su grandeza de genios o incluso con un sentido «de desprecio y menoscabo antes que signo de identidad cultural». Lo cierto es que, dados los tiempos que corren, la utilización de uno u otro adjetivo tiene una especial significación y es, para mí al menos, síntoma claro de distintas nociones al respecto. Es en este punto donde comienza a llenarse de sentido, del que me iré ocupando a continuación, una expresión que por supuesto sigue siendo equívoca. Este es el panorama que me ha distraído de la construcción directa de un concepto de novela andaluza. Había que reflexionar sobre algunas cuestiones preliminares, preguntarse por el objeto y por la actitud básica del investigador y no construir directamente sobre él. Todo ello sin perjuicio de ir aislando algunos materiales con vistas a la elaboración o no de un concepto de novela andaluza.

Primera cuestión: el estado actual de la ideología regionalista-nacionalista y los estudios crítico literarios

Es algo demostrado, y gran parte de los andaluces lo intuyen o son conscientes de ello, que ha cobrado un vigoroso impulso la ideología regionalista-nacionalista andaluza. En muy poco tiempo se han operado unos cambios drásticos en este sentido. Es cierto también que las actuales posiciones ideológicas de gran parte de los andaluces acerca de la *cuestión nacional* tienen una fuerte peculiaridad con respecto a

otros nacionalismos de países que conforman el estado español, ya que, parece ser, se intenta actuar desde estas posiciones ideológicas no tanto para construir una patria común andaluza, interclasista, como para luchar contra determinadas opresiones. Son las clases populares andaluzas las que han tomado en este sentido específico la cuestión nacional, como vía idónea para conseguir sus intereses específicos. Es, como dice Álvaro Salvador en su artículo citado, desde esta situación de clase desde donde puede tomarse un *hecho diferencial real* que pueda aglutinar una posible conciencia nacional de Andalucía, conciencia que está ya en proceso de formación¹². Así, pues, parece estar claro que el regionalismo-nacionalismo andaluz actual no aspira a ser interclasista, no hay nada común que esté por encima de la lucha de clases. Ciertamente, en los momentos tan fecunda como necesariamente contradictorios que vivimos, estas posiciones pueden ser transformadas y se puede perder una oportunidad histórica de cambio de la realidad social para caer en brazos de una interpretación burguesa, como es en su origen, de la cuestión nacional, multiplicando y no destruyendo los centros de poder conservador¹³. Estas nuevas posiciones han calado, como es lógico, la labor de muchos intelectuales andaluces que se han visto o se están viendo en la necesidad de investigar desde este presente inmediato todo un pasado histórico. En este sentido, afirmaba el profesor Domínguez Ortiz en la introducción a *Historia de Andalucía*: «La Historia surge cuando un pueblo toma conciencia de su identidad, quiere conocer sus orígenes y desea mantenerla. Los momentos de cambio, las épocas de crisis son especialmente propicias a la aparición de historias que unas veces son manifiestos ideológicos y otras proyectos de porvenir o confesiones en voz alta». En esta misma dirección o en sentido parecido se han manifestado otros muchos intelectuales¹⁴.

¹² Pese a esta peculiaridad señalada, bien sabemos que el gran riesgo de estas posiciones nacionalistas es acabar en «la más falaz ideología burguesa», a decir de Lenin, así como afirma que es necesario luchar contra la opresión del estado y no en favor de la ideología nacionalista. Para esta cuestión puede verse por ejemplo el artículo de Pierre Vilar «Sobre los fundamentos de las estructuras nacionales», en *Historia 16*, Extra V, Madrid, abril, 1978, pp. 5-16.

¹³ No es éste el lugar de profundizar más en esta cuestión. Véase no obstante el trabajo de Isidoro Moreno, «Regionalismo y clases sociales: el caso de Andalucía», en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Tomo X: Andalucía hoy*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979, pp. 249-254.

¹⁴ Podemos conocer por ejemplo las palabras de Manuel González Jiménez: «Hablar de Andalucía hoy significa preguntarse por las raíces de nuestro presente, rastrear en el pasado esas perdidas señas de identidad que nos definan como región o como comunidad diferenciada» (*En torno a los orígenes de Andalucía: La repoblación*

Esta nueva situación ha posibilitado asimismo la aparición de diversas publicaciones sobre Andalucía, que no voy a enjuiciar ahora, de amplia envergadura editorial en algunos casos, que junto a otras iniciativas culturales en este sentido muestran con su simple presencia la existencia de una afanosa preocupación de los andaluces por sí mismos, por su pasado, presente y futuro. De este encendido ambiente no podemos sustraernos quienes nos dedicamos a la crítica literaria y, por qué no, este ha podido ser uno de los puntos de arranque de estos coloquios que hoy nos reúnen. Como quiera que sea, considero una cuestión preliminar básica a la formulación de un concepto de novela andaluza y, por extensión, de esta literatura, advertir de los posibles riesgos y deformaciones que pueden sufrir nuestros análisis literarios y nuestras proposiciones teóricas.

Si, como parece ser, las actuales posiciones ideológico-políticas, de corte regionalista-nacionalista, de muchos intelectuales andaluces han sido las que en general nos han movido a preocuparnos por las cuestiones histórico-culturales andaluzas en un sentido que atraviesa las tópicas visiones decimonónicas y de primeros de siglo, el principal peligro serio existente en este sentido es dejar penetrar nuestros análisis por esas mismas posiciones y en consecuencia construir objetos de estudio que muy posiblemente no tengan nada que ver con la realidad histórica de los mismos. La explicación del sentido de un objeto literario debe venir por el análisis de dicho objeto en la realidad histórica que lo ha producido y *desde* unos supuestos teóricos apropiados para el conocimiento de las realidades históricas —cosa distinta es la significación específica que dichos objetos literarios puedan cobrar en uno u otro momento histórico. Pero, insisto, la explicación cabal de su lógica productiva debe venir del conocimiento del momento histórico en que éste surge. Por esta razón no es pertinente partir de las actuales posiciones ideológicas señaladas a la hora de conocer los objetos literarios, aunque éstas nos sitúen en el origen de una necesaria revisión, porque, en nuestro caso, podemos atribuir valores nuevos del término «andaluz» a autores y textos que, andaluces o nacidos en Andalucía o rela-

del siglo XIII, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980, p. 7); de Acosta Sánchez: «Pues bien, existe en esta tarea clave y urgente [la reconstrucción cultural de Andalucía] la necesidad de conocer con exactitud las bases de la misma» (*Historia y cultura del pueblo andaluz*, Barcelona, Anagrama, 1979, p. 6); de Antonio Miguel Bernal: «El regionalismo andaluz ha cobrado identidad [...]; ahora, ¿quién toma la palabra?» («Andalucía: en busca de una conciencia histórica», *Historia 16*, Extra V, Madrid, abril, 1978, p. 140), entre otras afirmaciones similares de otros tantos intelectuales.

cionados con ella, con un valor específico que habremos de determinar en el análisis, han sido producidos desde otro momento de las relaciones ideológicas en el seno de la formación social española. Dicho de otro modo, podemos convertir en andaluz ahora, con los valores actuales que hoy está cobrando, lo que fue producido como «español» y podemos perder de vista que lo que ahora se «importa» no son productos comunes y simplemente literarios y, por tales, desinteresados, sino unos productos artísticos e ideológicos con un sentido histórico que seguramente no es el nuestro. No se trata, pues, de cambiar de signo una literatura «nacional», sino de construir un conocimiento adecuado de la realidad literaria. Por tanto, el control y rechazo de esta actitud cognoscitiva básica conducirá a evitar el peligro de una sobre-determinación política de nuestros análisis y a impedir la asunción como propios de elementos que poco deben tener que ver, aunque intente su absorción, con la específica utilización actual que las clases populares andaluzas parecen hacer de la cuestión nacional. Y hago esta llamada, porque se hace necesario mantener «una conciencia profundamente materialista de nuestra propia *memoria histórica*», como dice Álvaro Salvador, una condición elemental para producir conocimientos no ilusorios.

Atendiendo a lo expuesto, no tiene sentido adentrarnos en la literatura andaluza desde unos supuestos esencialistas y evolucionistas, profundamente ahistóricos. Tampoco deben buscarse las señas de identidad andaluzas en una serie de actitudes o constantes estilísticas como simples ejercicios de virtuosismo lingüístico y dominio del neutral instrumento, cuando la lengua no es neutral ni es un simple instrumento, sino la condición material de la ideología, hecho diferencial este profundamente buscado al ser imposible contar con lo que se supone es el gran hecho diferencial: una lengua propia, distinta del español. Así, pues, sólo cabe mantener en todo momento una conciencia elementalmente histórica y una actitud dialéctica a la hora de enfrentarnos a lo que llamamos, lo sea o no, literatura andaluza. No caben aquí las vastas construcciones históricas en las que sólo se cambia un adjetivo y se restringe el campo de atención. El proceso de construcción del conocimiento de «nuestro» presente y pasado literario es una tarea todavía abierta.

Segunda cuestión: literatura española y literatura andaluza

Señalaba anteriormente que existen distintas nociones y concepciones de la literatura andaluza. También he hecho referencia al nuevo

sentido que está cobrando la oposición español / andaluz, coexistente con la vieja identificación de los mismos, como consecuencia de la situación histórica, y advertía del riesgo que supone imponer este nuevo valor que se gesta a un pasado literario que en su lógica interna no responde al mismo, pese a poder existir determinadas «señas de identidad» andaluzas vertidas inconscientemente por lo general o presentes con o contra la voluntad de su autor —es obvio que los textos literarios dicen más de lo que su autor pretende afirmar— en las producciones que conforman dicho pasado cultural, ya que una cosa es la existencia de ciertas peculiaridades que conforman una «región» y otra la conciencia que posean de las mismas sus habitantes, sin pensar por ello en Andalucía como una esencia permanente¹⁵, tal como erróneamente lo hace Acosta Sánchez en su *Historia y cultura del pueblo andaluz*: «Tartessos, Bética y Al-Andalus —dice— marcan los tres grandes momentos de la historia de Andalucía. Y entre ellos, Al-Andalus representa la culminación de una línea cultural progresiva que se remonta al Neolítico». Asimismo expone: «En tal sentido, no reconocemos rupturas estructurales en los siguientes estadios de la historia de Andalucía. La formación social tartesia se despliega y enriquece, desde sus elementos esenciales, durante las presencias fenicia, púnica, romana, visigótica y árabe. Sólo con la implantación del modo de producción feudal se va a producir la primera ruptura, a partir del siglo XIII. La segunda tendrá lugar con la consolidación del modo de producción capitalista, en el siglo XIX». Es ésta una visión frecuente entre los historiadores, al partir de una idea de Andalucía como una realidad esencial e igual a sí misma en lo fundamental a lo largo de la historia.

Para plantear con ciertas perspectivas de éxito interpretativo la cuestión de la oposición o relación o unidad de la literatura andaluza y de la literatura española —hablo descriptivamente—, hemos de tener

¹⁵ Véanse los artículos de Isidoro Moreno Navarro, «Primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza (1868-1890)», «La nueva búsqueda de la identidad (1910-1936)», «Hacia la generalización de la conciencia de identidad (1936-1981)», en *Historia de Andalucía VIII. La Andalucía Contemporánea (1868-1981)*, de varios autores, Barcelona, Cupsa, 1981, trabajos que, aunque discutibles en algunos aspectos, proporcionan una totalizadora visión del problema. Por otra parte, resulta curioso que este movimiento de toma de conciencia de una realidad sea muy poco posterior a la división administrativa de 1833 que convierte a Andalucía en lo que hoy es: las ocho provincias meridionales de España. Con anterioridad el concepto de Andalucía era mucho más vago y en momentos todavía anteriores se oponían andaluz y granadino, tal como puede verse en el interesante trabajo de Domínguez Ortiz, *La identidad de Andalucía* (Discurso del acto de investidura como Doctor *Honoris Causa*), Granada, Universidad de Granada, 1976.

en cuenta un principio teórico fundamental: considerarlas en su raíz histórica y hallar con los medios teóricos oportunos una explicación histórica. Cualquier respuesta que se atenga únicamente a criterios lingüístico-literarios o a criterios extraliterarios traducidos en prácticas lingüístico-literarias, que por otra parte es lo más frecuente, no proporcionará una explicación suficiente de este problema. Esto no supone tanto acudir al fácil expediente de una gratuita y general descalificación de interpretaciones de este fenómeno como asumir la responsabilidad de un ajustado planteamiento del problema. En última instancia, lo que aquí se expone no es una cuestión de fe, sino la existencia de dos grandes vías teóricas, con sus múltiples presentaciones, que conciben los hechos literarios, respectivamente, como fenómenos artísticos esencialmente lingüísticos *relacionados* o no con la historia o como prácticas ideológico-estéticas verbales en su raíz históricas. Pero, sin más preámbulos, pasemos a exponer la tipología de respuestas a la cuestión capital planteada.

En el primer caso, esto es, entre quienes conciben la literatura como un discurso, esencialmente lingüístico, tenemos a quienes rechazan la existencia de una literatura andaluza en tanto que carece del hecho diferencial elemental: una lengua propia. La lengua que utilizan los escritores andaluces es la lengua española. Este mismo razonamiento lleva a dar carta de naturaleza a las literaturas (y nacionalidades) catalana, gallega y vasca. Propiamente no existe una literatura andaluza, aunque, como veremos después, los escritores andaluces introduzcan algunas formas o peculiaridades que, vengan de donde vengan, van a nutrir y no a negar la literatura española¹⁶. Dentro de esta misma problemática tenemos una reacción de signo opuesto: quienes pretenden hallar unos hechos diferenciales en la lengua hablada en Andalucía que muestren su identidad y, por tanto, la especificidad de su literatura. Valgan las palabras de Acosta Sánchez, extraídas de su trabajo citado, aunque referidas a un marco más amplio que el literario: «Pues si es cierto —expone— que el pueblo andaluz carece de lengua propia, también lo es que posee *su propia expresión hablada*, manifestación de su identidad. Estamos ante un caso de antropología cultural que en nada

¹⁶ En este mismo sentido la literatura hispanoamericana sería una literatura española. Ahora bien, ante la *evidencia* política de ser producida por totalidades históricas concretas, se hace necesaria la ampliación del concepto. Ya no se habla de literatura española, sino de literaturas hispánicas: una extensión de lo que es fundamental y unificador: la lengua española. Por otra parte, no son ajenos a las Historias de la Literatura Española algunos grandes escritores hispanoamericanos: un Rubén Darío, un Pablo Neruda, entre otros.

daña, ni condiciona, la personalidad de un pueblo. El caso se concreta en que *se habla castellano en andaluz*. Es decir, el andaluz no es un pueblo que *simplemente* habla la lengua de otro, sino que la *ha transformado* conforme a su propia identidad cultural [...] Son esa transformación y ese resultado nuevo los elementos que hay que valorar a la hora de hacer contar el elemento lingüístico como factor constitutivo de la nacionalidad andaluza» (de la literatura andaluza, podría afirmarse en nuestro caso) (Acosta Sánchez, 1980: 97-98). Siguiendo en esta línea de pensamiento, expone más adelante, tras citar a Bosch Gimpera, que el impacto étnico-cultural andaluz ha atravesado no sólo al castellano, sino al mismo latín y al árabe. En fin, dos variantes de una misma explicación difícilmente sostenible, porque no es ése el *lugar* —la lengua así concebida— de donde hemos de partir para explicar la especificidad de una literatura y, en el supuesto caso de que así lo consideráramos, la variante andalucista de esta misma respuesta habría caído en un doble error como fácilmente se desprende de algunos estudios lingüísticos al respecto¹⁷ y más en el caso de la literatura que es una producción eminentemente escrita. Por otra parte, ante el hecho de que el andaluz no es sino variedad lingüística del español, la de mayor posibilidades de futuro según parece, hay quienes buscan las señas de identidad, los hechos diferenciales, en una aproximación a la lengua árabe. Este fenómeno tan minoritario como disparatado no es sino hipérbole de la actitud básica descrita más arriba que no merece mayor tratamiento. Ya lo dice Álvaro Salvador en su artículo citado: «Pero de cualquier manera visiones mistificadoras e ideologizantes del problema pueden crear bastante confusión: véase el folklórico intento de reivindicación de la aljamía o bien los coqueteos con el mundo y la lengua árabes. Estos caminos no llevan [...] a ninguna parte».

Hay otras interpretaciones globales de la literatura española y de la literatura andaluza que ven la esencia de las mismas en términos que sobrepasan, calándolos, los elementos lingüísticos. En definitiva, una visión esencialista. Por ejemplo, las teorías tradicionalistas que remontan la existencia de la literatura española y/o andaluza a la época romana, tal es el caso de Menéndez Pelayo en su «Programa de literatura española», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*

¹⁷ Me refiero lógicamente a los conocidos trabajos de Alarcos Llorach, Dámaso Alonso, Manuel Alvar, Antonio Llorente, Gregorio Salvador, José Mondéjar, Julio Fernández Sevilla, José Andrés de Molina, Rafael Lapesa, Francisco Salvador, De Bustos Tovar, algunos de ellos desarrollados en la Universidad de Granada, tal es el caso sobresaliente del conocido *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (ALEA).

(Santander, Editora Nacional, 1941, vol. 1). De ahí que hable, por poner un caso, del español/andaluz Séneca. Otros prestigiosos intelectuales han procedido de manera similar llegando a aislar ciertos caracteres culturales presentes desde tiempos muy antiguos en la literatura española: Menéndez Pidal¹⁸. En los críticos citados es indiscutible la unidad de ambas literaturas.

Hay, por otra parte, quienes sí hablan de una literatura andaluza, pero como esencia de la literatura española, llegando a aislar algunos rasgos específicos que, desde esta óptica vienen a enriquecer a la literatura española. La visión última más interesante en este sentido es la proporcionada por Antonio Gallego Morell en su «Preliminar» a *Historia de Andalucía, V: La cultura andaluza*, de varios autores (Barcelona, Cupsa, 1980, pp. 9-18), donde afirma: «En este cuadro general, dispar y complicado de una literatura nacional, hay que insertar, aislar o caracterizar al menos qué entendemos por una literatura andaluza o de Andalucía. Ante todo, no podemos reducir ni subestimar las creaciones literarias de Andalucía a un muestreo de documentos o de textos empapados de rasgos fonéticos originales y diferenciados de acuerdo con sus peculiaridades regionales. Los lingüistas pueden trazar una frontera del andaluz, pero ésta es inconcebible que la utilicemos para delimitar una frontera de mínima validez para las creaciones literarias [...] El fenómeno de la literatura andaluza —sigue exponiendo— es mucho más amplio y decisivo; lo que impone acotar los límites de nuestra atención enfocándola a la realidad de la poesía andaluza en la que podemos encontrar con toda nitidez la confirmación de una tesis que es primordial al enfrentarnos con la literatura andaluza: la de que esa literatura informa la andadura total y el perfil histórico de la totalidad de la poesía española, que no es posible trazar una historia de la poesía española, segregando de ella las voces andaluzas y que al trazar una historia, al reunir una antología de la poesía andaluza, nos encontramos con una historia o una antología de la poesía española». La aportación andaluza, según Gallego Morell, a la literatura española hay que cifrarla en la creación de un lenguaje literario, «vehículo esencial de toda la escritura literaria». Estos planteamientos, mostrativos de una concepción muy generalizada, tienen el máximo inconveniente de uti-

¹⁸ En contra de estas posiciones, hoy en franca decadencia, se mostraron algunos como Américo Castro, que sitúa el comienzo de la existencia de España entre los siglos VIII y X, es decir, en tiempos de la invasión musulmana y del inicio de la Reconquista. Hoy día, sin embargo, se ha situado la formación de España como tal realidad histórica en fechas mucho más cercanas a nosotros.

lizar un criterio que es distintivo y unificador al mismo tiempo, lo que nos obliga a replantear el problema.

Pero antes no quiero dejar de aludir a una interpretación distinta del carácter esencial de la literatura andaluza con respecto a la literatura española: ésta es consecuencia de una alienación cultural del pueblo andaluz. No voy a entrar momentáneamente en precisar los límites cronológicos y de contenido de esta alienación, lo que sí quiero resaltar es la validez parcial de esta teoría para explicar la alienación y mixtificación de algunos rasgos culturales andaluces a lo largo del periodo histórico cifrado en el franquismo. Así, pues, desde estas posiciones esencialistas a lo más que se llega ya es a admitir cierto gusto por las formas, cierta predisposición *innata* para un género —la poesía, por ejemplo—, cierta pasión por el lenguaje por parte de los escritores andaluces, una manera de escribir —el tan citado barroquismo andaluz—, características que vienen a enriquecer a la literatura española, situando a estos escritores en la vanguardia de las letras hispanas. Esta literatura, desde este punto de vista, no es más que una literatura surespañola. Entre quienes priman más su atención, pues, a lo *exterior* que atraviesa el lenguaje y fragua los textos en textos literarios —lo exterior con sus múltiples variantes y sentidos: la sociedad, la economía, etc. (la pobreza o el subdesarrollo andaluz, tan comúnmente citados como criterios distintivos), el colonialismo, un ambiente geográfico y la meridionalidad (Díaz Plaja), un talante, el tan inefable «lo andaluz» que se pasea por la historia desde Tartessos a nuestros días o el «ideal vegetativo» de Ortega, que Sánchez Trigueros ha relacionado con *Sombra del paraíso* de Aleixandre— tenemos aquéllos que deducen o bien que ese *exterior* es parte de lo español —el tópico del pueblo colonizado y colonizador, al que también se refirió Ortega y Gasset en su *Teoría de Andalucía*— o bien, como ya hemos visto, que se ha erigido en esencia de lo español. Por otra parte, también existen quienes consideran este *exterior* lo suficientemente distintivo, alienado o no, para explicar la existencia de una literatura andaluza.

Una visión más de la literatura andaluza y de la literatura española, como de cualquier otra literatura, es la que apela no ya a criterios lingüísticos o contextuales, sino a su radical universalidad. En aras de un planteamiento del tipo «la literatura no tiene historia y es patrimonio común de toda la humanidad», su carácter de andaluza y/o española no es más que una apelación vacía, más decorativa que efectiva, estrictamente circunstancial. Si las concepciones hasta ahora vistas están situadas en un camino poco claro, ésta desde luego es la que más se aleja de darnos cuenta puntual de una realidad, aunque ciertamente se

hable del «espíritu universalista» del pueblo andaluz y tengamos, por poner un caso, a un «andaluz universal»: Juan Ramón Jiménez.

Hemos asistido hasta aquí a una exposición quintaesenciada y por tal insatisfactoria de algunas de las nociones y concepciones de esa cuestión básica enunciada. En algún caso existe, si no un valor riguroso, sí al menos cierto valor deíctico para afrontar el problema. Pero esta cuestión exige no un simple planteamiento dentro del marco literario, por más lógico que nos parezca, sino un planteamiento histórico en su raíz, pues ésta es la lógica de las prácticas literarias. En este sentido vamos a ahorrarnos algún problema como es el de intentar hallar la especificidad o los rasgos diferenciales de una literatura en los orígenes más remotos de la historia, porque lo que nosotros consideramos hoy comúnmente literatura tiene un origen histórico concreto que se remonta al desarrollo de la modernidad burguesa. Así, pues, el origen de la literatura española o, hay que decirlo, literatura andaluza hay que cifrarlo en la transición entre el antiguo régimen feudal y el modo de producción capitalista, periodo de agudas contradicciones históricas especialmente en el sur de la Península, en tanto que es aquí donde se van a operar cambios decisivos con la expulsión de los moriscos y con el proceso de feudalización que traían las repoblaciones. Es en este momento histórico y no en Tartessos-Bética-Al-Andalus donde podemos comenzar a conocer en nuestro caso el origen de lo que hoy es Andalucía. y el sentido de la práctica literaria de los andaluces. No podemos hallar una explicación de estas prácticas en la contradicción España / Andalucía, sino en la contradicción modo de producción feudal / modo de producción capitalista que va a desembocar, con un desarrollo no lineal, en la construcción de una totalidad histórica nueva, España, con unos aparatos políticos precisos, el Estado absolutista, con un funcionamiento específico sobre los distintos niveles sociales, en el que se enfrentan de una parte los intereses de la nobleza y de otra los de la burguesía. Es ésta la lógica histórica de la llamada literatura andaluza. Desde este punto de vista no existe originariamente una literatura andaluza como esencia de lo español ni como parte de lo español ni mucho menos negada o alienada. El origen de lo que podemos llamar descriptivamente literatura andaluza es el mismo —no existe un *nosotros* y un *ellos* ahora— de lo que llamamos literatura española, ni mucho menos puede entenderse la «penetración» andaluza de la literatura española por poseer un «sobrante de identidad». No es de extrañar, pues, que sean autores «andaluces» productores y reproductores también de unos nuevos valores no específicamente andaluces, ligados en gran medida a concretos intereses: desde los proyectos épicos de un

Fernando de Herrera a la denuncia y crítica de la problemática de España, de la España de, curiosamente, «pandereta» de un Antonio Machado, sin olvidar al humanista Nebrija (o Lebrija) y a tantos otros que fácilmente podríamos citar.

Sin embargo, esto no impide que comience a acusarse una nueva noción de Andalucía en aquellos momentos para designar los cuatro reinos meridionales de España, noción que se va imponiendo a la hasta entonces habitual distinción entre Andalucía la Baja y Andalucía la Alta, sobre todo al ser expulsada la minoría morisca. Esa noción que en nada niega lo español puede verse en Cervantes o en un Quevedo o, en contraposición a Castilla, una realidad que tampoco se corresponde de uno a uno con lo español, en *El Pasajero*, de Suárez de Figueroa, como expone Domínguez Ortiz. Pese a todo, no sólo fue Andalucía la última región en formarse de todas las que constituyen el estado español, excepción hecha de los recientísimos brotes, sino que los andaluces no han tomado conciencia de sí mismos hasta épocas muy recientes de la historia de España.

A partir de aquí y hasta ahora, el sentido último de lo que descriptivamente vengo llamando literatura andaluza es el sentido de lo que se presenta como literatura española, aunque existan específicas visiones de Andalucía en obras literarias de escritores andaluces (y no andaluces) sobre todo a partir de los comienzos de una toma de conciencia de la identidad de Andalucía, en el siglo XIX, visiones románticas y trágicas esencialmente que van a desembocar en una visión desmitificadora y de denuncia a lo largo de este siglo, coexistente con aquellas visiones ya tópicas, tal como expone Manuel Bernal Rodríguez en su interesante trabajo «La Andalucía conocida por los españoles», en *Historia de Andalucía, VIII*, citada. Pero el hecho de que se hable de Andalucía, de que esta región pase a ser objeto de atención, no quiere decir que exista una literatura andaluza, sino en todo caso que existe una conciencia, tópica o no, más o menos deformada, que actúa como síntoma de que una realidad social se encuentra en movimiento, en transición. En el caso de Andalucía también hay una particularidad que incide de manera específica en el desarrollo de su última actividad cultural y política: es el específico papel que juega en el conjunto del estado español, papel asignado por la propia burguesía andaluza, de base agraria, que ha propiciado un fuerte centralismo y ha boicoteado en su interés el proceso de industrialización que comenzó a adquirir importancia en el siglo XIX. Por tanto, no es del todo válida la oposición centralismo estatal / Andalucía, sino burguesía andaluza / clases populares andaluzas. De ahí que, ante la toma de conciencia de esta realidad, se haya

tomado por parte de los andaluces la cuestión nacional para combatir, con estas armas ideológicas propias de la burguesía, a la misma burguesía andaluza, en un frente que lógicamente abarca la totalidad del estado. De ahí que los escritores nacidos en Andalucía, conscientes de esta realidad, se piensen a sí mismos como andaluces y en el marco de una forma ideológica burguesa presenten una lucha ideológica contraria en algunos casos a quienes les dan su sentido como escritores en última instancia, aunque desde el siglo pasado éstos hayan cuestionado el sentido de la función social que los justificaba. A partir de aquí se comprende todo el proceso abierto de visión del pasado, aunque muchas veces esta búsqueda sea consecuencia de una ideologización de lo que realmente es un hecho diferencial. Es a partir del momento presente cuando podemos comenzar a hablar de la posibilidad de existencia no ya de una literatura andaluza, sino de una serie de prácticas, entre las que caben las literarias, de tono específicamente andaluz en un sentido más que estrechamente nacional, y enfocadas a la consecución de unos objetivos concretos en Andalucía y en la totalidad histórica a la que pertenece. Ésta es la todavía virtual peculiaridad de la cultura andaluza frente a culturas de otras nacionalidades del estado español que toman en su sentido originario la cuestión nacional.

Por todo esto, la mirada al pasado de los andaluces, en nuestro caso a la literatura producida en Andalucía, debe estar en función no de recuperar lo que nunca ha existido, sino de mirar con conciencia histórica para conocer el resultado final que hoy somos y actuar en consecuencia.

Cuestión final: ¿Es pertinente la elaboración de un concepto de novela andaluza?

Al plantear desde una perspectiva global la cuestión literatura española y literatura andaluza, he dado mínima respuesta al problema que al principio me planteaba acerca de la pertinencia o no de la elaboración de un concepto de novela andaluza. Mi respuesta se reduce a que es imposible deslindar hoy por hoy ambas literaturas o, mejor dicho, que no existe sino un conjunto de prácticas literarias que adquieren su sentido en el seno de la formación social española, que obviamente en ningún momento es estática ni igual a sí misma ni, por lo tanto, inmutable. De todas formas, aunque inmersas y empapadas en ese origen, sentido y funcionamiento, las producciones literarias andaluzas —insisto, hablando descriptivamente— pueden poseer ciertos rasgos o peculiari-

dades, tal como indica —sin valor de conocimiento y por poner un ejemplo— la polémica que se entabló en los años del realismo social entre algunos escritores de esta tendencia ideológico-estética y algunos andaluces (la polémica en cuestión no resiste un mínimo análisis en tanto que las peculiaridades resaltadas no eran patrimonio exclusivo y, por tal, distintivo de los escritores andaluces, sino propiedad también de otros muchos escritores no andaluces y contra las que se situaron incluso un numeroso grupo de escritores de Andalucía. Baste saber que la polémica se inició por parte de los sociales a la sombra de un poeta andaluz, Antonio Machado, y teniendo muy cercano el cívico ejemplo de un Vicente Aleixandre humanizado). De todas maneras que señalaran en esta dirección, aunque equivocadamente, tiene por sí mismo un sentido. Desde luego algo debe haber, pero ya sabemos el funcionamiento estructural a que está sometido¹⁹. Ésta es, desde mi punto de vista, la realidad literaria hasta ahora.

Por esta razón, y aunque valoro en gran medida el gran esfuerzo que supone partir prácticamente desde cero²⁰, creo necesaria una revisión de algunas posiciones críticas que sí dan por existente la narrativa andaluza, arguyendo razonamientos como los que siguen de Ruiz-

¹⁹ No podemos olvidar en este sentido la exposición que José Luis Ortiz de Lanzagorta efectúa de las objeciones que se han formulado a la narrativa andaluza tanto por la «derecha» como por la «izquierda» en su libro *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972). Una defensa más concreta es efectuada por este crítico en el apartado «Tonos para una legítima defensa» de la introducción al extenso trabajo *Introducción y proceso de la nueva narrativa andaluza* (Sevilla, Diputación Provincial, 1976).

²⁰ Me refiero a los trabajos de Ortiz de Lanzagorta y Ruiz-Copete, citados. Ese «prácticamente» restrictivo obedece a que se publicaron previamente algunos artículos y encuestas sobre el tema de la nueva narrativa andaluza, tal es el caso de la encuesta de Miguel Fernández Braso, «¿Una narrativa andaluza?» (*Pueblo*, Madrid, 11 de agosto de 1971), que obtuvo desigual respuesta de importantes novelistas andaluces; o el artículo de Dámaso Santos, «El impulso narrativo andaluz» (*Pueblo*, Madrid, 14 de julio de 1971). Otros artículos aparecieron en *La Estafeta Literaria*: «Una especie de panorama», de Antonio Iglesias (núm. 465), y «¿Puede haber una narrativa andaluza?», de Manuel García-Viñó (núm. 478); así como en *Reseña*: «Narrativa andaluza, ¿bombo o bomba?», de Carlos Romero (núm. 55). Tampoco se puede olvidar el trabajo de Alberto Navarro, *Fernán Caballero y la narrativa andaluza* (Cádiz, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973). Recientemente se han elaborado estudios e introducciones a publicaciones antológicas de esta narrativa por parte de José Antonio Fortes y Rafael de Cózar. Por último, este tema ha sido tratado en el conjunto de un panorama de la literatura andaluza en el volumen 2 de *Andalucía*, Fundación March, del que es coautor Antonio Sánchez Trigueros, que se ocupa de la literatura contemporánea andaluza; y en la voluminosa *Historia de Andalucía*, citada, ocupándose de la literatura contemporánea Jorge Urrutia.

Copete: «Hay que considerar —dice— que si determinadas circunstancias condicionan al hombre por qué entre ellas no han de estar la geografía y sus derivados: el clima, las formas de vida, el dialecto, las peculiaridades idiomáticas o los niveles de desarrollo... si la meridionalidad, por otra parte, constituye, como está demostrado, un factor adjetivo pero suficiente para influir en las formas de vida y el novelista se nutre fundamentalmente de una experiencia de vida y de su observación, ya se está ante la presencia de dos premisas que no impiden la posibilidad de una conclusión positiva respecto de la existencia de una narrativa peculiar andaluza» (Ruiz Copete, 1976: 12-13). O este otro razonamiento, previo al anterior citado y más apresurado, de Ortiz de Lanza-gorta, en su referido libro: «Se reúnen aquí —dice en p. 41—, en esta primera serie de indagaciones y tanteos sobre narrativa andaluza, algunas fichas de textos, algunos apuntes de conjunto que me parecen coherentes, unas breves notas de aproximación —más subjetivas que críticas— y doce primeros encuentros, mitad diálogos, mitad impresiones un tanto surrealistas, con algunos narradores vinculados al Sur por nacimiento o residencia, y que de alguna manera lo tienen presente en su vida, no sólo en función de un talante, de una razón de ser, sino en el afrontamiento de su propia y personal manera de escribir, en su vocación literaria y [...] en las coincidencias y constantes lingüísticas, estéticas y temáticas que pudieran darse en el conjunto de sus obras».

Ante estas y otras afirmaciones, como las que en concreto formula Ruiz-Copete en su trabajo —la actitud ética-estética, la universalidad y capacidad de «observación» del escritor andaluz, la determinación de la narrativa andaluza por el contorno más elementalmente natural: palpito cósmico, el agua en tanto transparencia, el sol o culto al calor; las constantes realista y muy especialmente barroca en el escritor andaluz, fruto de factores históricos y geográficos-ambientales; el origen y destino populares de su actividad literaria, etc.— y la conclusión a que llega: «que lo que realmente importa de una obra literaria es su calidad específica por encima de más o menos razonables motivaciones históricas o delimitaciones geográficas», no hay más remedio que detenerse mínimamente, pese a haber ofrecido ya una respuesta global a este tipo de planteamientos en el apartado anterior. Así, la primera cuestión que llama la atención es la determinación por una parte geográfico-ambiental y por otra histórica a que está sometida la literatura y novela andaluzas. Desde mi perspectiva, no se pueden distinguir estos dos tipos de determinaciones, natural e histórica, ya que un análisis de nuestra inmediata realidad nos demuestra que los elementos geográficos-ambientales están sometidos a una visión y función históricas por

parte de los individuos, pasando a ser así elementos históricos en su raíz. No existen dos órdenes distintos de determinaciones, sino uno sólo: una determinación cultural o histórica.

Otra cuestión de interés es la que se refiere a las dos constantes, realista y barroca, que se observan en los escritores andaluces. Se habla del barroquismo andaluz ciertamente e incluso he podido leer que el romanticismo fue una hipérbole sentimental del barroco²¹, pero no conviene desplazar las cosas de su sitio, esto es, de su momento histórico. Será el análisis en su base histórica de esas supuestas constantes el que nos dará explicación en todo momento no del valor que tienen como constantes reales, sino del nuevo sentido de cada nueva práctica y en todo caso del por qué histórico que nos lleva a considerar la existencia de una constante²².

En fin, podría seguir en esta dirección, mostrando mis reparos a algunas afirmaciones —el origen y destino populares de esta producción, cuando otros afirman su elitismo²³, las peculiaridades idiomáticas, etc.—, pero voy a dejar aquí mi exposición, insistiendo en que estas reflexiones que dan por existente la narrativa andaluza, así como las que niegan su existencia desde posiciones teórico y críticas idénticas en su base, están sustentadas en una problemática que hace difícil la simple y directa aceptación de sus conclusiones. De todas formas, esto no me impide reconocer sus importantes aportaciones a la cuestión que hoy nos ocupa en estos coloquios. Ese acarreo de materiales, de noticias, de datos son imprescindibles y muy de agradecer. Queda, pues,

²¹ Véase la introducción de Antonio Prieto a «La Literatura Andaluza», en *Historia de Andalucía*, V, op. cit., p. 99. Conviene ver además el trabajo de Emilio Orozco Díaz, «Sobre manierismo y barroco en la narrativa contemporánea», en *Novela y novelistas. Reunión de Málaga 1972*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1973.

²² Una explicación del fuerte arraigo del barroco en Andalucía la ofrece Álvaro Salvador en su artículo citado: «De cualquier modo pienso que la falta de ocho siglos de feudalización es un hecho que debió pesar incluso en los nuevos pobladores, y esto sí debe ser un elemento diferencial a tener en cuenta. Aunque sólo sea por la influencia que tuvo en la etapa posterior, es decir, Andalucía en los siglos XVI y XVII se “barroquiza”, se inunda materialmente de “escolasticismo” para compensar la anterior carencia».

²³ «Pero naturalmente —dice Gallego Morell en su trabajo citado, p. 15— que esta pretensión y estos logros de crear un lenguaje poético —Góngora, Bécquer— llevan a la literatura a despegarla del nivel del lenguaje de la calle, a convertirla en elitista: esa “minoría” de que hablaba Juan Ramón. Acaso sea éste el rasgo más diferencial con lo estrictamente castellano». En este sentido puede verse mi trabajo «Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta / público», en *Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de literatura Española, 1981, pp. 41-54.

escrito. Y termino, pero no con mis palabras, sino con las de Ortiz de Lanzagorta: «Entonces, quizás no importe demasiado que todo quede en tablas —final aplazamiento— y nada aquí se diga de lustrosas omegas, sesudas conclusiones o mensajes dispuestos al cultivo sistemático». En efecto, nada de lustrosas omegas. Estamos en el principio.

DEBATE NACIONALISTA Y ESTUDIOS LITERARIOS (2):

RESPUESTA A «UNA HISTORIA DE HISTORIAS: UNA ENCUESTA SOBRE HISTORIOGRAFÍA LITERARIA»

En los últimos meses hemos asistido a una interesante polémica historiográfica y política sobre la Historia de España en tanto que disciplina escolar, a raíz de un no muy riguroso informe de parte de la Academia de la Historia sobre los defectos de la enseñanza de la Historia en la educación secundaria. No me ha parecido mal este debate que ha encontrado en las hojas de los periódicos el medio de su proyección pública. Dado que las disciplinas escolares no constituyen dominios de conocimientos absolutamente objetivos, y mucho menos tratándose de materias que se ocupan de *nosotros mismos*, es más, dado que son instrumentos de indudable proyección política por cuanto afectan con carácter obligatorio a los ciudadanos españoles en determinada fase de su vida, todo lo que suponga pensar, y hacer pensar, con las ventanas universitarias, académicas y profesionales abiertas resulta positivo. Tampoco resulta inconveniente ese continuado esfuerzo de pensarnos y de someter nuestra identidad histórica al análisis, ya que tales reflexiones vienen a demostrarnos que somos el resultado de una construcción, lo que tiene el saludable efecto de romper con todo esencialismo histórico.

Pues bien, aunque el simple resumen de las cuestiones debatidas y posiciones enfrentadas llenaría varias páginas, no debe olvidarse que en su base lo que se puso en discusión es el concepto —y su enseñanza— de España como entidad histórica y sus relaciones con otras entidades como Cataluña, Euskadi, Galicia, etc., al calor de la situación actual de auge de las ideologías nacionalistas. En cualquier caso, lo que ha quedado en evidencia tras el debate han sido los interesados *excesos* nacionalistas de uno u otro signo, reclamándose de manera clara la necesidad de la construcción y enseñanza de un relato histórico que dé cuenta de la formación y desarrollo de la compleja realidad histórica de España sustentado en unas bases materiales, es decir, que prescinda de

formulaciones ilusorias y pseudohistóricas y que aporte a los individuos una conciencia histórica realista y veraz que les permita conducirse críticamente en su propio medio histórico y defenderse de mistificaciones, etcétera.

Esta polémica sobre la enseñanza de la Historia, que ha dejado de lado, por lo que conozco, el tratamiento escolar que debe darse a la enseñanza de la Historia de las Literaturas de España —las escritas en español, catalán, gallego y vascuence—, me ha hecho recordar la existencia de una publicación monográfica holandesa que daba los resultados de una encuesta, en la que participé, sobre la forma de presentar históricamente las tradiciones literarias españolas una vez superada la etapa de la España monocultural y monolingüe alimentada por el franquismo. La verdad es que, como plantea Andreu van Hoofft en la introducción del número 14 de *Foro Hispánico* (Amsterdam, 1998), se ha producido entre nosotros durante las dos últimas décadas uno de los ejercicios más interesantes de civilidad: el reconocimiento y aceptación de la diversidad cultural como una de las características fundamentales del estado español. En el ámbito de las letras, esta aceptación ha dado lugar a la aparición de ediciones bilingües, traducciones, secciones en revistas y suplementos culturales de la prensa diaria dedicados a dar cuenta crítica de la literatura en catalán, gallego, vascuence, etcétera. Se viene produciendo un efecto obvio de convergencia entre dichas literaturas, aparte de compartir actitudes poéticas, aspectos temáticos y formales que alcanzan una existencia multicultural y supranacional.

Esta publicación cuenta con cinco artículos panorámicos en los que se reflexiona sobre el hispanismo ante la España autonómica (Germán Gullón), los contextos europeos de la literatura vasca (Jon Kortazar), la perspectiva catalana (Isidor Cònsul), la poesía y narrativa gallegas (Luciano Rodríguez) y la poesía hispánica de fin de siglo (Antonio Jiménez Millán). Pero lo más interesante es el resultado de la encuesta, en la que se preguntaba por la forma ideal de presentar las tradiciones literarias peninsulares y por el fundamento de tal elección. El encuestador ofrecía cinco opciones posibles en relación con la primera pregunta: 1) Elaborar una historia de las literaturas peninsulares; 2) Una historia de la literatura para cada tradición; 3) Una historia de la literatura española con sendos capítulos, partes o volúmenes dedicados a las otras literaturas; 4) Una historia de la literatura vasca o catalana o gallega que incluya un capítulo, parte o volumen dedicados a la literatura española; 5) Otras respuestas posibles. Como el lector habrá podido deducir, la primera opción no distingue rango entre las cuatro tradiciones, la tercera y cuarta sí distinguen entre un tronco central y

una periferia como criterio que determina la perspectiva desde la que se cuenta la historia de una u otra tradición literaria. La opción quinta se ofrece abierta para quienes no consideran válido el criterio lingüístico como criterio fundamental.

Pues bien, casi el cincuenta por ciento de los encuestados, de los cuatro ámbitos lingüísticos, opta por una forma ideal de una historia conjunta y comparada de las mencionadas literaturas de España, argumentándose que esta opción implica la existencia de sendas historias de la literatura. La opción segunda ha sido elegida por el veintiseis por ciento y la mayor parte de los que la han elegido argumentan que podría darse noticia de las relaciones entre una literatura y las otras, si bien el criterio triádico de una lengua-una literatura-una historia resulta fundamental. En tercer lugar figura la opción quinta con un veinte por ciento. Al ser sus respuestas abiertas, los resultados son variados, si bien se parte de la necesidad de superación de los modelos histórico-literarios tradicionales. Las opciones tercera y cuarta son las menos señaladas, con un seis y dos por ciento respectivamente. Cabe concluir que se ve factible la realización de una historia comparada de las cuatro tradiciones literarias españolas como complemento de las historias particulares de cada literatura que hoy existen. No resulta ésta una opción descabellada, pero mi respuesta y respectiva argumentación, que forma parte de la opción quinta, la expondré a continuación.

Frente a esta opción, hubo quienes expusimos la necesidad inicial de cuestionar los modelos histórico-literarios tradicionales (también el comparatismo de esta estirpe), modelos de base romántica cuando no positivista, tratando de superar el empirismo en su peor faceta, la acumulación de datos e informaciones puramente externos, biográficos sobre todo, la crono-genealogía descriptiva y los determinismos ingenuos. En este sentido, un investigador encuestado abogaba por la presentación de una historia de las literaturas peninsulares como «sistema» de relaciones entre unas y otras al hilo de las nuevas teorías que no consideran aisladamente los hechos literarios, por lo que no separan sus facetas lingüístico-comunicativas de las sociales ni éstas de las estéticas, investigando los procesos concretos de comunicación literaria; otros optaban por ordenar la historia fundamentalmente a partir de criterios como los de los géneros o de los temas literarios, dejando de lado todo afán historiográfico de proyección nacionalista. Un conocido profesor y crítico literario, José-Carlos Mainer, quien define la «historia de la literatura nacional» como una convención ideológica del siglo XIX que identifica una literatura con una lengua y proyecta sobre

la amalgama una cierta voluntad de destino común, plantea la existencia de problemas de tangencia cultural en el marco de la llamada «literatura nacional» en el caso de la literatura de Cataluña o Galicia escrita en español, de los escritores bilingües o de los fenómenos transversales a todas las lenguas del ámbito hispánico, proponiendo que el lugar de los estudios histórico-literarios no nacionales sea un amplio marco de historia institucional intelectual y de las mentalidades, alimentado por una activa interpretación de los textos.

Por mi parte, prevenido de todo exceso nacionalista, consciente de las estrechas relaciones que permanentemente se establecen entre conocimiento e interés, partidario de una idea de la teoría de la literatura como una teoría crítica de la cultura, instrumento de emancipación de los seres humanos más que de legitimación de identidades con base real o imaginaria y conocedor respetuoso por experiencias lectoras y vitales de la diversidad cultural existente en España, proponía adoptar una perspectiva histórica en la que obraran estudios y análisis de base sociológica y semiótica, esto es, una perspectiva que no lleve a ignorar aspectos del origen, funcionamiento y proyección sociales ni los relativos a los aspectos comunicativos, codificadores y sígnicos de los textos literarios, lo que supone la necesidad de desplazar del horizonte de conocimiento histórico no sólo todo recuento acumulativo externo, etc., como ha quedado dicho, sino también criterios linealmente material-lingüísticos o exclusiva y autónomamente estéticos, integrando tal estudio histórico en una perspectiva compleja que atienda a la lógica de la producción literaria como actividad social, abarcando el estudio del proceso de su institucionalización, sin abandonar la perspectiva de su dimensión sígnica en diálogo con otras prácticas culturales y lenguajes artísticos.

El empleo de esta perspectiva, cuya ambición cognoscitiva no proviene de otra cosa que de la búsqueda de una forma ideal de trabajo histórico, ayudaría a que los investigadores evitaran el lineal y renovado empleo operativo de la disciplina histórica como un instrumento de legitimación / construcción de ideologías nacionalistas, sin que ello les llevara a ignorar la dimensión práctica de toda actividad en este sentido por cuanto ésta arrastra y construye una selectiva memoria del pasado sirviendo para mantener actuante en una sociedad una determinada clase de experiencia histórica. Todo ello sin perder de vista que la disciplina de la historia no es sino el resultado del cruce o diálogo de diversas perspectivas y estudios particulares, rechazándose hoy por hoy la idea de la historia entendida como totalidad guiada por algún principio de carácter universal.

Una vez reconocida la existencia de un cualitativo dominio de estudio, el de las obras literarias, surgidas en diversos cruces espacio-temporales, peninsulares e insulares, con sus respectivos estratos, niveles y jerarquías, en diversas lenguas y horizontes de cultura que, en el caso de los existentes en España, no se comprenden por sí mismos sino en su relación, habría que afrontar las distintas soluciones discursivas para trasladar los resultados de las investigaciones históricas desde la perspectiva brevemente justificada, tratando en pie de igualdad aquellas prácticas literarias que se diferencian entre sí por razones culturales y lingüísticas, articulando su exposición en un discurso único que narre coherentemente lo que suponen en su propio espesor cultural y en su coexistencia en la formación social española mediante la creación de instancias de la narración que representen a estas culturas literarias, sin que ello impida el empleo de categorías de proyección universal. Aunque soy consciente de la serie de dificultades que este ideal de conocimiento histórico conlleva, espero que al menos sepamos identificar qué no historia queremos del arte de la palabra ya sea en español, en catalán, en gallego o en vascuence.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, F. (1987), *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra.
- ABELLÁN, J. L. (1988), *Historia crítica del pensamiento español*, 8 vols., Madrid, Alianza; Barcelona, Círculo de Lectores.
- AGUERA, V. G. (1976), «Aplicación del estructuralismo genético al teatro de Juan Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa* y *El examen de maridos*», en BECK, M. A. (ed.), (1976), *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, New York, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, pp. 307 y ss.
- ÁLAMO FELICES, F. (1996), *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad de Almería.
- ALAS, L. [«CLARÍN»] (1889), «Benito Pérez Galdós», en *Krausismo y literatura. Antología* (selección y edición de Juan López-Morillas), Barcelona, Lábor, 1973, pp. 213-235.
- ALBALADEJO, T. (1984), «La crítica lingüística», en AULLON, P. (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, pp. 141-207.
- ALBIAC, G. et al. (1978), *Bibliografía sobre marxismo y revolución*, Madrid, Dédalo.
- ALBIAC, M. D. (1971), «En la muerte de Lucien Goldmann (1913-1970)», *Ínsula*, 295, pp. 15-16.
- ALONSO, D. (1950), «Hacia un conocimiento científico de la obra poética», *Ínsula*, 58, octubre, p. 1.
- ALONSO, D. (1969), *Poemas escogidos* (Edición del autor), Madrid, Gredos.
- ALONSO, D. (1984), *Vida y obra / Poemas puros, poemillas de la ciudad / Hombre y Dios*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- ALONSO, D. (1985), *Antología de nuestro monstruoso mundo / Duda y amor sobre el Ser Supremo*, (Edición del Autor. Coordinación de Margarita Smerdou Altolaguirre), Madrid, Cátedra.
- ALTHUSSER, L. (1974), «El conocimiento del arte y la ideología», en ALTHUSSER, L. et al., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- ALTHUSSER, L., *Escritos (1968-1970)*, Barcelona, Laia, 1975, 2ª ed.
- ALVAR, M. (1977), *La estilística de Dámaso Alonso (herencias e intuiciones)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ALVARADO DE RICORD, E. (1968), *La obra poética de Dámaso Alonso* (prólogo de Ricardo J. Alfaro), Madrid, Gredos.
- AMORÓS, A. (1973), *Bibliografía de Francisco Ayala*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos-Syracuse University, NY.
- AMORÓS, A. (1975), «La crítica literaria», en *El año literario español 1974*, Madrid, Castalia, pp. 110-121.
- AMORÓS, A. (1989), «Conversaciones con Francisco Ayala», en *Francisco Ayala, Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, pp. 55-66.

- AMORÓS, A. (1990), «Bibliografía básica», en *Francisco Ayala, Premio Nacional de las Letras Españolas* [Catálogo de la Exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, en enero-febrero de 1990], Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 83-86.
- ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española, Santander, Bedia [Valencia, Distribuciones Mares], 1952; Valencia, Prometeo, 1983, edición facsímil (prólogo de Josefina Escolano).
- ARAQUISTÁIN, L. (1930), *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino.
- ARAQUISTÁIN, L. (1962), *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada.
- ARAQUISTÁIN, L. (1980), *Marxismo y socialismo en España*, Barcelona, Fontamara.
- ARISTÓTELES (1953), *Retórica* (Introducción de Antonio Tovar), Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- ASÍS, M. D. (1971), «Actualidad y crisis de la crítica literaria», *El Libro Español*, 167, pp. 562-563.
- AULLÓN DE HARO, P. (1984), *El ensayo en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor.
- AULLÓN DE HARO, P. (1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- AYALA, F. (1925), *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, Madrid, Industrial Gráfica.
- AYALA, F. (1926), *Historia de un amanecer*, Madrid, Castilla.
- AYALA, F. (1929a), *El boxeador y un ángel*, Madrid, Cuadernos Literarios.
- AYALA, F. (1929b), *Indagación del cinema*, Madrid, Mundo Latino.
- AYALA, F. (1932), *El derecho social en la constitución de la República Española*, Madrid, M. Minuesa de los Ríos.
- AYALA, F. (1947), *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Sudamericana.
- AYALA, F. (1949a), *La cabeza del cordero*, Buenos Aires, Losada.
- AYALA, F. (1949b), «¿Para quién escribimos nosotros?», *Cuadernos Americanos*, vol. XLIII, enero-febrero.
- AYALA, F. (1958), *Muertes de perro*, Buenos Aires, Sudamericana.
- AYALA, F. (1964), «Función social de la literatura», *Revista de Occidente*, 10, enero, pp. 97-107; en *España a la fecha*, pp. 77-96; y en *El escritor en su siglo*, pp. 285-297.
- AYALA, F. (1965a), *España a la fecha*, Buenos Aires, Sur.
- AYALA, F. (1965b), *Mis mejores páginas*, Madrid, Gredos.
- AYALA, F. (1972a), *Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral.
- AYALA, F. (1972b), *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito.
- AYALA, F. (1976), «La disputa de las escuelas críticas», en *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, First York College Colloquium, Edited by Mary Ann Beck, New York, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, pp. 1-5; *El jardín de las delicias / El tiempo y yo*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, pp. 230-235, «Selecciones Austral» y Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 295-302, col. «Acanto».
- AYALA, F. (1977), «Intervención de Francisco Ayala», en AMORÓS, A. et al., *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.
- AYALA, F. (1978), *Galdós en su tiempo*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- AYALA, F. (1982-1983), *Recuerdos y olvidos*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1988.
- AYALA, F. (1987), «La literatura del periodismo», *El País*, 17 de enero.

- AYALA, F. (1989), *Las plumas del fénix (Estudios de literatura española)*, Madrid, Alianza.
- AYALA, F. (1990a), *Relatos granadinos* (edición y prólogo de Juan Paredes Núñez), Granada, Ayuntamiento de Granada.
- AYALA, F. (1990b), *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza.
- AYALA, F. (1992a), *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda*, Madrid, Alianza.
- AYALA, F. (1992b), *Contra el poder y otros ensayos*, Madrid, Universidad de Alcalá-Comisión V Centenario.
- AYALA, F. (1999), «Efectividad de la ficción literaria», *El País*, Madrid, 20 de marzo, p. 11.
- AZNAR SOLER, M. (1987), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. II: *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia.
- AZPITARTE, J. M. (ed.) (1975), *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal.
- BALBÍN, R. (1944), «La poética de Soto de Rojas», *Revista de Ideas Estéticas*, tomo II, pp. 91-100.
- BARJA, J. (1989), «El que se mueva no sale en la foto», *Cuadernos del Sur. Suplemento de Cultura de Diario Córdoba*, «El número Cien», 9 de febrero, p. XIII.
- BARRAL, C. (1969), «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», *Cuadernos para el Diálogo*, XIV Extraordinario «30 años de Literatura: narrativa y poesía española (1939-1969)», pp. 39-42.
- BARROSO VILLAR, E. (1988), «Sobre una obligada reformulación de los fundamentos de la enseñanza de la literatura en los niveles esenciales», *Cauce (Revista de Filología y su Didáctica)*, 11, pp. 107-122.
- BAYO, E. (1994), *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés Editor.
- BENET, J. (1965), *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente; Barcelona, Seix Barral, 1973.
- BENET, J. (1970a), «Épica, noética, poiética» y «Cordelia Khan», en *Puerta de Tierra*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-60 y 142-167.
- BENET, J. (1970b), «Prólogo», en FAULKNER, W., *Las palmeras salvajes*, Barcelona, Edhasa / Sudamericana, 1983, pp. 7-16.
- BENET, J. (1970c), «Prólogo», en SÁNCHEZ FERLOSIO, R., *Alfanhui*, Madrid, Salvat, pp. 11-15.
- BENET, J. (1970d), «Reflexiones sobre Galdós», *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII Extraordinario, diciembre, pp. 13-15.
- BENET, J. (1970e), «Respuesta al señor Montero», *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII Extraordinario, diciembre, pp. 75-76.
- BENET, J. (1974), «Juan Benet», en LÁZARO CARRETER, F., *Literatura y educación* (encuesta), Madrid, Castalia, pp. 197-206.
- BENET, J. (1976), *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- BENET, J. (1978), «Un ensayo: La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad», en *Del pozo y del numa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, pp. 7-95.
- BENET, J. (1988), «Delitos verbales», *El País*, 10, enero.
- BENET, J. et al. (1970), «A treinta años del siglo XXI: Mesa redonda sobre novela», *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII Extraordinario, diciembre, pp. 45-52.
- BERENGUER, Á. (1971), «Para una aplicación del método estructuralista genético al estudio del teatro español», *Prohemio*, II, 3, diciembre, pp. 503-512.

- BERENGUER, A. (1984), «La cultura en la literatura», en FERNÁNDEZ MARTORELL, M. et al. (1984), *Sobre el concepto de cultura*, Barcelona, Mitre, pp. 15-30.
- BERENGUER, A. (1991), *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- BIZCARRONDO, M. (1975), *Araquistáin y la crisis socialista en la II República. «Leviatán» (1934-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. y ZAVALA, I. M. (1978), «Explicación previa», en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 9-39.
- BONET, L., «Introducción: Galdós, crítico literario», en PÉREZ GALDÓS, B., *Ensayos de crítica literaria* (Selección, introducción y notas de Laureano Bonet), Barcelona, Península, 1972, pp. 7-112.
- BOUSOÑO, C. (1951), «Estilística y teoría del lenguaje (Notas al libro *Poesía española de Dámaso Alonso*)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 19, pp. 113-126.
- BOUSOÑO, C. (1952), «El poeta y sus gustos», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 21-25.
- BOUSOÑO, C. (1958), «La poesía de Dámaso Alonso», *Papeles de Son Armadans*, XXXII-XXXIII, noviembre-diciembre, pp. 256-300.
- BOUSOÑO, C., *Poesías Completas. Primavera de la muerte*, Madrid, Giner, 1960.
- BOZAL, V. (1970), «Una forma de totalidad concreta: la estructura significativa de L. Goldmann», en *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, pp. 52-55.
- BOZAL, V. (1970), *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península.
- BRIOSCHI, F. y GIROLAMO, C. di (con la colaboración de A. Blecua, A. Gargano y C. Vaíllo) (1988), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel.
- BROTEL, J. F. y SALAÜN, S. (eds.) (1974), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- BUCKLEY, R. (1976), «Narrativa española: para una crítica interestructural», en BECK, M. A. (ed.), (1976), *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, New York, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, pp. 300-306.
- BUSTOS TOVAR, E. de (1976), «Prólogo» a UNAMUNO, M. de, *Novela*, Barcelona, Noguer, pp. 11-97.
- CANO BALLESTA, J. (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
- CANO, J. L. (1953a), «Viraje de la poesía», *La Torre*, 1, enero-marzo, pp. 165-169.
- CANO, J. L. (1953b), «Una Antología Consultada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, febrero, pp. 245-247.
- CANO, J. L. (1977), «Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320-330, noviembre-diciembre, pp. 276-281.
- CARNERO, G. (1983), «Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y en la guerra civil», *Boletín Informativo de la Fundación «Juan March»*, 128, julio-agosto, pp. 3-20.
- CARVAJAL, A. (1968), *Tigres en el jardín*, Madrid-Barcelona, Ciencia Nueva.
- CARVAJAL, A. (1979), *Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vasacas, col. Anicia.
- CARVAJAL, A. (1981), *Sitio de ballesteros*, Madrid, La Ventura.
- CARVAJAL, A. (1982), *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire.
- CARVAJAL, A. (1983), *Extravagante jerarquía (Poesía, 1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (1983), *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 231-260.

- CARVAJAL, A. (1988), *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (1990), *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (1993), *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (1995a), *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- CARVAJAL, A. (1995b), *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura.
- CARVAJAL, A. (1996), *La florida del ángel*, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso.
- CARVAJAL, A. (1997a), *Alma región luciente*, Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas, Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (1997b), «Antonio Carvajal», *El Ciervo*, diciembre.
- CARVAJAL, A. (1997c), «Imagen de la luz», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, marzo, p. 79.
- CARVAJAL, A. (1997d), «Entrevistas: Antonio Carvajal», por Belén Juárez y Pedro Enríquez, *Ficciones. Revista de Letras*, 2ª Época, primavera, pp. 4-11.
- CARVAJAL, A. (1999), *Una perdida estrella (Antología)* (Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro), Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (2001a), «José Hierro: La desmesura de lo medido», en MUELAS, M. y GÓMEZ BRIHUEGA, J. J. (coords.), *Leer y entender la poesía*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-62.
- CARVAJAL, A. (2001b), «Carta gratulatoria a José María Castellet», en SALAS ROMO, E. A. (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, pp. 17-24.
- CARVAJAL, A. (2001c), *Tigres en el jardín seguido de Casi una fantasía*, Madrid, Hiperión.
- CARVAJAL, A. (2002), «Una reflexión sobre la poesía», *Extramuros. Revista Literaria*, 25, Año VII, marzo.
- CASAS, A. (1997), «Guerra civil: Compromiso e independencia», en *La teoría estética, literaria y teatral de Rafael Dieste*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 381-464.
- CASTAÑÓN, J. (1973), *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus.
- CASTELLET, J. M^a. (1965), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix-Barral.
- CASTELLET, J. M^a. (1976), «Recuerdo de Elio Vittorini y de Lucien Goldmann: La creación en la sociedad industrial» y «Guión para una configuración histórica de la crítica sociológica», en CASTELLET, J. M. (1976), *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, pp. 24-33 y 162-163.
- CASTELLET, J. M^a. (1976), *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama.
- CASTELLET, J. M^a. (1987), *L' hora del lector. Seguit de Poesía, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62.
- CASTELLET, J. M^a. (ed.) (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral; Barcelona, Península, 2001 [incluye Apéndice Documental].
- CAUDET, F. (1985) «Introducción» a PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, I.
- CELAYA, G. (1950), *Deriva*, Alicante, Ifach.
- CELAYA, G. (1951), *Las cartas boca arriba*, Madrid, Adonais.
- CELAYA, G. (1952), «Poesía eres tú», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 43-46.
- CELAYA, G. (1953), *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja.

- CELAYA, G. (1959), *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Pontevedra, Litoral; Barcelona, Planeta, 1977, segunda edición corregida y aumentada.
- CELAYA, G. (1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- CEREZO GALÁN, P. (1996), *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta.
- CEREZO GALÁN, P. (1998), «Estudio preliminar y notas», en GANIVET, A. y UNAMUNO, M. de, *El porvenir de España*, Granada, Diputación Provincial.
- CHICHARRO, A. (1985), *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Gramática General y Crítica Literaria.
- CHICHARRO, A. (1986a), «Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española», en GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, C.S.I.C., pp. 603-617.
- CHICHARRO, A. (1986b), «De viejos y jóvenes poetas sociales en la España del medio siglo», *Olvidos de Granada*, XIII, Extraordinario, pp. 151-153.
- CHICHARRO, A. (1987a), *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
- CHICHARRO, A. (1987b), «Sobre la historia literaria», en *Amistad a largo (Estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Filología Española, pp. 120-130.
- CHICHARRO, A. (1988), «Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya», *Mundaiz*, 35 zb, pp. 5-10.
- CHICHARRO, A. (1989), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Prólogo de Antonio Sánchez Trigueros), Granada, Universidad de Granada.
- CHICHARRO, A. (1990a), «Estudio preliminar», en CELAYA, G. (1990), *Antología poética*, Madrid, Alhambra-Longman.
- CHICHARRO, A. (1990b), «Estética y teoría y crítica literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)», en HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Universidad, pp. 105-117.
- CHICHARRO, A. (1991), «Introducción» a ALONSO, D., *Oscuro Noticia / Hombre y Dios*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, pp. 11-59.
- CHICHARRO, A. (1993), *Teoría, crítica e historia literarias españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992)*, Sevilla, Alfar.
- CHICHARRO, A. (1994), «La teoría de la crítica sociológica», en AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 387-453.
- CHICHARRO, A. (1995), «Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, pp. 43-54.
- CHICHARRO, A. (1996), «El espacio de la sociología literaria: Cuestiones epistemológicas», en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, pp. 11-24.
- CHICHARRO, A. (1997), *De una poética fieramente humana*, Granada, Diputación Provincial, col. «Maillot Amarillo».
- CHICHARRO, A. (1998a), «Poéticas rehumanizadoras en la España del medio siglo: La *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*», en LEDESMA PREDAZ, Manuela (ed.), *Ensayo y creación literaria. I Seminario del Aula de Literatura Comparada*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 15-34.
- CHICHARRO, A. (1998b), «La noción "Vestíbulo de la Historia" en el joven Miguel de Unamuno (Lectura de un artículo sobre Taine)», en *Estudios en honor del profesor Josse de Kock* (reunidos por N. Delbecque y C. De Paepe con motivo de su jubilación), Leuven (Belgium), Leuven University Press, pp. 639-646.

- CHICHARRO, A. (1998c), *Ideologías literatúrológicas y significación (Estudio sobre teoría de la literatura y estética y pensamiento sociosemiótico)* (Prólogo de Edmond Cros), Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1998, *Sociocriticism*, vol. XIV, 1.
- CHICHARRO, A. (1998-1999), «Modelo estructuralista genético y estudios teóricos generales sobre literatura y sociedad en España», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número doble 9/10, pp. 125-140.
- CHICHARRO, A. (1999a), «Notas sobre el modelo estructuralista genético y el estudio de la novela en España», en MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (coord.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, pp. 133-143.
- CHICHARRO, A. (1999b). «Estudio previo» a CARVAJAL, A. (1999), *Una perdida estrella (Antología)*, Madrid, Hiperión, pp. 7-70.
- CHICHARRO, A. (2000), «De la espacialidad poética de la Colina Roja: Aproximación a *La presencia lejana*, de Antonio Carvajal», *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 36, pp. 65-69.
- CHICHARRO, A. (2001a), «Un balance de la teoría y crítica literaria sociológica en España hasta los años novísimos», en SALAS ROMO, E. A. (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, pp. 145-172.
- CHICHARRO, A. (2001b), «Saber literario e historia: Algunas cuestiones de principio a la luz de la discusión actual acerca de los modelos objetivistas históricos», en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel y ACOSTA, Ángel (eds.), *La semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Sevilla, 28-31 de octubre de 1996)*, Sevilla, Alfar, pp. 149-155.
- COLLARD, P. (1983), «Las primeras reflexiones de Ramón J. Sender sobre el realismo», en MAINER, José-Carlos (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 87-94.
- COLLARD, P. (1992), «La crítica teatral de Ramón J. Sender en los años treinta», en DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M^a F. (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C.-Tasagres, pp. 189-193.
- CONTE, R. (1987), «Primer Encuentro Nacional de Crítica Literaria», *Boletín Informativo de la Asociación Española de Críticos Literarios*, núms. 12-13, diciembre, p. 3.
- CONTE, R. (1991), «El caballero de Sajonia», *ABC Literario*, 2, noviembre, p. III.
- COSERIU, E. (1987), «Acerca del sentido de la enseñanza de la lengua literaria», en *Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de Formación del Profesorado, «Actas y Simposios».
- CRÉMER, V. (1952), «Notas para acompañar a unos poemas», en ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española, pp. 63-65.
- CRÉMER, V. (1984), *Poesía*, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», C.S.I.C.-Diputación Provincial de León.
- CRISPINI, F. (1970), *Lo strutturalismo dialettico di Lucien Goldmann*, Nápoles, Librería Científica.
- CRUZ, J. (1991), «El silencio de los intelectuales: No hagan ruido», *El País*, 12 de noviembre, p. 42.
- DEBICKI, A. P. (1974), *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra.
- DELBOUILLE, P. (1970), «L'explication de textes: Fonctionnement et fonction», *Langue Française*, 7, pp. 87-95.

- DELGADO, F. (1973), *Técnicas del relato y modos de novelar*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- DEVOTO, D. (1973), «Dámaso Alonso entre Escila y Caribdis», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, octubre / diciembre, pp. 246-250.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930), *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus; ed. de J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.
- DÍAZ, E. (1968), «La filosofía marxista en el pensamiento español actual», *Cuadernos para el Diálogo*, 63, pp. 9-13.
- DÍAZ, E. (1978), *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)*, Madrid, Edicusa.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1973), «Sociología de la literatura», *Informaciones de las Artes y de las Letras*, Madrid, 22 de febrero, p. 3.
- DÍEZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro (Apuntes para la historia del verso español)*, Madrid, C.S.I.C., 1949, Revista de Filología Española, Anejo XLVII.
- DOMENECH, R. (1973), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos; 1993, tercera edición muy aumentada.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1989), «Lucien Goldmann: El estructuralismo genético», en *Crítica literaria*, Madrid, UNED, segunda edición, pp. 601-603.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Historia de Andalucía*, Barcelona, Cupsa, 1980.
- DURÁN, M. (1963), «Francisco Ayala como crítico: La experiencia al servicio de la invención», *Revista Hispánica Moderna*, XXIX, 1963, pp. 161-162.
- DUST, P. H. (1973), «Dos poemas de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, octubre / diciembre, pp. 189-200.
- EAGLETON, T. (1976), «Goldmann y el estructuralismo genésico», en *Literatura y crítica marxista* (introducción y notas de A. Sorel), Madrid, Zero-ZYX, 1978.
- EAGLETON, T. (1983), *Una introducción en la teoría literaria actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ECO, U. (1979), *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana, University Press.
- EGIDO, A. (1981), «Introducción» a SOTO DE ROJAS, P., *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid, Cátedra.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1952), «Verano de 1952», *Revista de Literatura*, 2, núm. 3, julio-septiembre, pp. 223-251.
- ENZENSBERGER, H. M. (1986), [«El crepúsculo de los revisores»], *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 13-14 de diciembre; vers. esp. *Diario 16*, 21 de marzo de 1991; en *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 47-53.
- ENZENSBERGER, H. M. (1988), *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- EQUIPO EDITORIAL DE COMUNICACIÓN (1979), «La crítica literaria en España», *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII, Extra, diciembre, pp. 31-37.
- ESAER, E. (1974), «G. Lukács-L. Goldmann: l'Aventure discursive», en GOLDMANN, L. (1974), *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature. Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Université de Bruxelles-Institut de Sociologie, pp. 240-343.
- ESPADÁ, J. (1997), «Antonio Carvajal», *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, marzo, pp. 105-107.
- ESTEBAN, J. y SANTONJA, G. (1987), *La novela social (1928-1939). Figuras y tendencias*, Madrid, Ediciones de la Idea.
- ESTEBAN, J. y SANTONJA, G. (1988), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona, Anthropos.
- FERNÁNDEZ BUEY, F. (1985), «Marxismo en España», *Sistema*, 66, pp. 3-24.

- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1982), *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ FIGUEROA, J. (1952), «Contesta el número diez. *Antología consultada*» (Entrevista a J. García Nieto), *Índice*, 56, octubre, p. 20.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (1997), «Conversación con Antonio Carvajal», *Así Roithamer*, núm. 5, noviembre, pp. 45-47.
- FERNÁNDEZ TURIENZO, F. (1971), «Estudio», UNAMUNO, M. de, *En torno al casticismo*, Madrid, Alcalá, pp. 5-69.
- FERNÁNDEZ, E. (1981), *Marxismo y positivismo en el socialismo español*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- FERNÁNDEZ, M. (1951), «Deriva, de Gabriel Celaya», *Verbo*, 21, Alicante, pp. 26-29.
- FERNÁNDEZ, M. (1952), «Carta a Gabriel Celaya» (poema), *Alcándara*, 2, Melilla; en AZCOAGA, E. (1953), *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo.
- FERNÁNDEZ, M. (1952), «Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya», *Alcándara*, 2, Melilla.
- FERNÁNDEZ, M. (1954), «Paz y concierto», *Al-Motamid*, 27, Tetuán, p. 14.
- FERNÁNDEZ, M. (1965), «Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la "poesía social"», *España*, Tánger, 30, septiembre, p. 8.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1983), «De una extraña e inoerable enfermedad del juicio», *El País/Libros*, núm. 211, 13 de noviembre.
- FERRERAS, J. I. (1970), *Tendencias de la novela española actual*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas.
- FERRERAS, J. I. (1971), «La Sociología de Lucien Goldmann», *Revista de Occidente*, 105, diciembre, pp. 317-36.
- FERRERAS, J. I. (1972), *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus.
- FERRERAS, J. I. (1973), *Introducción a una sociología de la novela del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- FERRERAS, J. I. (1980), *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- FRANCISCO Ayala, *Premio Nacional de las Letras Españolas* (1990) [Catálogo de la Exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, en enero-febrero de 1990], Madrid, Ministerio de Cultura.
- GALLEGO MORELL, A. (1950), *Obras de Pedro Soto de Rojas*, Madrid, C.S.I.C., «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos».
- GALLEGO MORELL, A. (1970), *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula.
- GANIVET, A. y UNAMUNO, M. de (1998), *El porvenir de España*, Granada, Diputación Provincial.
- GAOS, V. (1945), *Sobre la tierra*, Madrid, Revista de Occidente.
- GARASA, D. L. (1973), «La obra literaria como estructura significativa: Lucien Goldmann», en *Literatura y sociología*, Buenos Aires, Troquel, pp. 193-262.
- GARCÍA BERRIO, A. (1975), *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977), *Formación de la teoría literaria moderna (La tópica horaciana en Europa)*, Madrid, Cupsa.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989), *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988), «El contexto literario como acontecimiento social: grado y modo en la vigencia actual de la socio-crítica», en *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, pp. 114-115.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a C. (1983), *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987), «Poesía arraigada. Poesía desarraigada» y «La revolución de 1944», en *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid, Cátedra, pp. 487-502.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (1992), «¿Poetas de los sesenta o poetas “descolgados”? (Notas para una nueva revisión)», *Ínsula*, 543, pp. 7-9.
- GARCÍA MONTERO, L. (1985), «La poesía de Gabriel Celaya», *Cuadernos del Medio día (Suplemento de las Artes, Ciencia y Cultura de Diario de Granada)*, Granada, 8, febrero, p. 15/III.
- GARCÍA TORTOSA, F. et al. (1986), *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- GARCÍA, M. (1999), «Entrevista a Antonio Carvajal», *Los Papeles Mojados de Río Seco. Revista de Letras*, núm. 1, junio, pp. 32-36.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1973), *La estructura social en teoría de la literatura*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras (Resumen de tesis doctoral).
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1976), «El estructuralismo genético, cinco años después», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 313.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1982), «La moderna Teoría Literaria en España (1940-1980)», en *Estudios de semiótica literaria (Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España)*, Madrid, C.S.I.C., pp. 27-47.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1983), «Estructura social y forma de contenido literario», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 239-249; en GARRIDO GALLARDO, M. A. (1994), *La musa retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, C.S.I.C., pp. 168-181.
- GEIST, A. L. (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama.
- GIL DE BIEDMA, J. (1966), *Moralidades*, México, Joaquín Moriz.
- GIMFERRER, P. (1979), «Notas sobre Juan Benet», en VERNON, K. M. (ed.) (1986), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 45-58.
- GINER, S. (1977), «Virtudes e indigencias de la sociología española», en CASTELLET, J. M^a et al., *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, pp. 133-155.
- GOLDMANN, A. (ed.) (1977), *Le Structuralisme génétique. L'Oeuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, Paris, Denoël/Gonthier.
- GOLDMANN, L. (1974), *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature. Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Université de Bruxelles-Institut de Sociologie.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. (1991), «Introducción» a UNAMUNO, M. de, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 9-27, undécima edición.
- GONZÁLEZ, J. M. (1982), *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.
- GOÑI, J. (1988), «Tenemos la crítica que nos merecemos», *Leer*, núm. 12, abril-junio, p. 88.
- GOYTISOLO, J. (1959), *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix-Barral.
- GUATELLI-TEDESCHI, J. (2000), «Comme le fruit se fond en jouissance»: *Fruición de lo francés en Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada (Tesis Doctoral).
- GUATELLI-TEDESCHI, J., *Consonante respuesta. Conversaciones con Antonio Carvajal: 1994-1999* (en prensa).
- GUILLÉN, C. (1989), *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe.

- GULLÓN, G. (1977), «El ensayo y la crítica», en ABELLÁN, J. L., *El exilio español de 1939. IV: Cultura y literatura*, Madrid, Taurus, t. IV, pp. 247-286.
- GULLÓN, R. (1952), «La joven poesía española (en torno a una Antología)», *Ínsula*, 81, septiembre, pp. 1 y 5.
- GULLÓN, R. (1965), «El otro Dámaso Alonso», *Papeles de Son Armadans*, XXXVI, pp. 167-196.
- GULLÓN, R. (1973), «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», *Ínsula*, 319, pp. 3 y 10.
- GULLÓN, R. (1977), «Francisco Ayala, crítico literario», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 392-330, noviembre-diciembre, pp. 347-345.
- GULLÓN, R. (1988), «Lo que ha sido y está siendo la crítica», *Leer*, núm. 12, abril-junio, pp. 89-90.
- GURMÉNDEZ, C. (1968), «Sociología de la novela, de L. Goldmann», *Triunfo*, 292, 6 de enero.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1968), «Los problemas de la sociología de la literatura», *Ínsula*, 257.
- HERZBERGER, D. K. (1975), «La aparición de Juan Benet: Una nueva alternativa para la novela española», en VERNON, K. M. (ed.) (1986), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 24-44.
- HIERRO, J. (1952), «Algo sobre poesía, poética y poetas», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 99-107.
- HIERRO, J. (1962), *Poesías Completas (1944-1962)*, Madrid, Giner.
- HOEGES, D. (1978), «Lucien Goldmann y la crítica sociológica», *Discusión*, 2 («Teorías sobre los sistemas sociales», ed. de GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.), Barcelona, Barral, pp. 127-142.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E. (1982), *Teoría sociológica de las creaciones culturales. El estructuralismo genético de Lucien Goldmann*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- ÍNDICE (1952), «No me gusta la Antología del señor Ribes» (Entrevista de la redacción a S. Pérez Valiente), 58, diciembre, p. 16.
- ÍNSULA (1971), «I Encuentro de Sociología de la Literatura», 294.
- IRIZARRY, E. (1971), *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos.
- KING, W. F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, X.
- LÁZARO CARRETER, F. (1973), «Cuestión previa: el lugar de la literatura en la educación», en AMORÓS, A. et al., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, pp. 7-29, 3ª ed.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976), *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus.
- LÁZARO CARRETER, F. (1990), «Con Francisco Ayala, tras el fénix», *Saber leer*, 38, pp. 6-7.
- LÁZARO CARRETER, F. (1991), «Sobre crítica y críticos», *ABC Cultural*, 27, diciembre, p. 7.
- LECHNER, J. (1968), *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera. De la generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universidad de Leiden.
- LINAGE CONDE, A. (1971), «Unamuno y la historia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXI, Universidad de Salamanca, pp. 103-156.
- LITVAK, L. (2001), *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Presentación de José Luis García Rúa, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- LOPE DE VEGA, F. (1623), «Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas», en [preliminares a *Desengaño de amor en rimas*] GALLEGU MORELL, A., *Obras de Pedro*

- Soto de Rojas, Madrid, C.S.I.C., 1950, «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos», p. 14.
- LÓPEZ GORGÉ, J. (1953), «Los diez mejores poetas... son nueve», *Ansi*, Zaragoza, 15 de abril, pp. 20-23.
- LÓPEZ GORGÉ, J. (1978), «La *Antología consultada* de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación», *La Estafeta Literaria*, 628, 15 de enero, pp. 12-14.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, F. (1989), «Tientos, tentáculos, tentempiés y tentativas», *Cuadernos del Sur. Suplemento de Cultura de Diario Córdoba*, «El Número Cien», Córdoba, 9 de febrero, p. XIII.
- LÓPEZ MORILLAS, J. (ed.) (1973), *Krausismo: Estética y literatura. Antología*, Barcelona, Lábor.
- LUIS, L. de (1965), *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social*, Madrid, Alfaguara; Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- LUZI, A. (1998-1999), «Perspectivas actuales del método sociológico: lo literario y lo social», *Discurso*, 12/13, pp. 89-102.
- MACHEREY, P. (1974), *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- MAINER, J-C. (S/F), «Historia e historia literaria», [separata de] SALAÜN, S. y SERRANO, C. (eds.), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX^e-XX^e siècles. Questions de méthode*.
- MAINER, J-C. (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas, 1890-1950)*, Madrid, Edicusa.
- MAINER, J-C. (1973), «Sociología de la literatura en España», *Sistema*, núm. 1, septiembre, pp. 69-80.
- MAINER, J-C. (1981), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MAINER, J-C. (1981), «De historiografía literaria española: El fundamento liberal», en *Estudios sobre Historia de España (Homenaje a M. Tuñón de Lara)*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 439-472.
- MAINER, J-C. (1986), «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)», en GARCÍA TORTOSA, F. et al., *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 53-123.
- MAINER, J-C. (1988), «La función de la ideología», en *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, pp. 121-127.
- MAINER, J-C. (1988), *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe; *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- MAINER, J-C. (1994), «La invención de la literatura española», en ENGUITA, J. M. y MAINER, J-C., *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, pp. 23-45.
- MARCOS MARIN, F. (1977), *El comentario lingüístico (Metodología y práctica)*, Madrid, Cátedra.
- MARÍAS, J. (1988), «Añoranza del árbitro», *El País*, 1 de febrero, p. 12.
- MARTÍN PARDO, E. (1970), *Nueva poesía española*. Madrid, Scorpio.
- MARTÍN PARDO, E. (1990), *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001), *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica intertextual)*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ MONTÓN, R., «Un autor controvertido», *El País/Libros*, Madrid, 4-diciembre-1983, p. 6.

- MARTÍNEZ ROMERO, C. (1989), *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura.
- MARTÍNEZ-MENCHÉN, A. (1987), «Carta de un letrado carcamal a un su ahijado que le interesaba nuevas referentes al estado de la crítica en esta villa y corte», *República de las Letras*, núm. 17, enero, pp. 17-20.
- MATEO GAMBARTE, E. (1996), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.
- MATEO GAMBARTE, E. (1997), *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau). Biografías, bibliografías y hemerografías*, Pamplona, Eunate.
- MATEO, M^a A. (1990), *Retrato de Dámaso Alonso*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- MEGÍAS CILLERO, J. R. (2002), *El plano autobiográfico, el problema de la expresión y los territorios en El eco de los pasos, de Juan García Oliver*, Granada, Universidad de Granada.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1883) *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Aldus (C.S.I.C.), 1946-1947, 5 vols.; Madrid, C.S.I.C., 1974, 2 vols. [ed. facsímil 1994].
- MERINO, J. L. (1983), «Juan Benet» (Entrevista), *Los Cuadernos del Norte*, IV, 17, enero-febrero, pp. 34-41.
- MIGNOLO, W. D. (1983), «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica», *Revista de Literatura*, XLV, 90, pp. 5-38.
- MIGNOLO, W. D. (1986), *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MILLER, S. (1983), *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socioliterario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- MOLINA, C. A. (1990), *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymión.
- MOLINA, P. (1992), *El marxismo como tragedia. Una esperanza sin revolución*, Granada, Universidad de Granada.
- MOLINA CAMPOS, E. (1980), «Hacia una interpretación global de la poesía de Miguel Fernández», *Hora de Poesía*, núm. 8, Barcelona, pp. 78-85.
- MOLINA DAMIANI, J. M. (1991), *Aljaba y Advinge (1951-1955) en la España poética del medio siglo*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén.
- MONTERO, I. (1970), «Acotaciones a una mesa redonda y defensa apresurada del realismo», *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 23, diciembre, pp. 65-74.
- MORALES, R. (1952), «Poética», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 125-127.
- MORALES, R. (1967), *Poesías Completas (1940-1967)*, Madrid, Giner.
- MOYA, C. (1970), «El positivismo y los orígenes de la sociología», en *Sociólogos y sociología*, Madrid, Siglo XXI, pp. 13-47.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1921), «Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española», *Revista de Filología Española*, VIII, pp. 3-57.
- NOLENS, L. (1981), «Adiós a Región» (Entrevista con Juan Benet), *Quimera*, 3, enero, pp. 9-13.
- NORA, E. de. (1952), «Respuestas muy incompletas», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 149-157.
- NÚÑEZ, A. (1969), «Encuentro con Juan Benet», *Ínsula*, 269, p. 4.
- NÚÑEZ, D. y RIBAS, P. (1992), *Unamuno: Política y filosofía. Artículos recuperados (1886-1924)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

- NUÑEZ LADEVEZE, L. (1971), «Modelos para una crítica interestructural», *Nuestro Tiempo*, 210, diciembre, pp. 5-23.
- NUÑEZ LADEVEZE, L. (1974), *Crítica del discurso literario*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- NUÑEZ RUIZ, D. (1975), *La mentalidad positiva en España. Desarrollo y crisis*, Madrid, Tucur, 1975.
- NUÑEZ, D. y RIBAS, P. (1992), *Unamuno: Política y filosofía. Artículos recuperados (1886-1924)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- OLEZA, J. (1981), «La literatura, signo ideológico», en ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (1981), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 176-226.
- ORTEGA, J. (1974), «Estudios sobre la obra de Juan Benet», *Cuadernos Hispano-americanos*, núm. 284, pp. 229-258.
- ORTEGA, J. (1981), *Conciencia social en los tres dramas rurales de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos.
- ORTIZ, F. (1982), «El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal», en *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, col. Fin de Siglo, pp. 195-198; Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 259-263.
- OTERO, B. de (1952), «Y así quisiera la obra», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 179-180.
- PALOMO OLMOS, B. (1986), *Benito Pérez Galdós, teoría y práctica de una poética de los géneros literarios*, Madrid, Prial.
- PARAÍSO, I. (1988), *El comentario de textos poéticos*, Valladolid, Aceña Editorial-Ediciones Júcar.
- PARÍS, C. (1952), «El pensamiento de Unamuno y la ciencia positiva», *Arbor*, XXII, 77, mayo, pp. 11-23.
- PARÍS, C. (1992), «Prólogo», a MOLINA, P. (1992), *El marxismo como tragedia. Una esperanza sin revolución*, Granada, Universidad de Granada, pp. 7-11.
- PAZ, A. de (1976), «Goldmann: visiones del mundo, grupos sociales y práctica artística», en *La crítica social del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 103-122.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1972), *Ensayos de crítica literaria* (Selección, introducción y notas de Laureano Bonet), Barcelona, Península.
- PÉREZ GÁLLEGO, C. (1973), *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos.
- PÉREZ GÁLLEGO, C. (1975), *Literatura y contexto social*, Madrid, SGEL.
- PÉREZ GÁLLEGO, C. (1985), «Literatura y sociología», en DIEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1985), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, pp. 493-517.
- PINO, F. del (1998), «Literatura y antropología en el 98, a propósito de la reedición de un clásico», *Revista de Literatura*, LX, 120, 537-547.
- PIZARRO, N. (1970), *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI.
- PIZARRO, N. (1979), *Metodología sociológica y teoría lingüística*, Madrid, Alberto Corazón.
- PONCELA, E. (1969), «Sociología de la novela, de L. Goldmann», *Revista de Ideas Estéticas*, 106, abril-junio, p. 57.
- PORO HERRERA, M. J. (1986), *El comentario de textos: problemas metodológicos en EGB y Enseñanzas Medias*, Córdoba, Universidad de Córdoba, I.C.E.
- PORTOLÉS, J. (1986), *Medio siglo de Filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, J. M^a (1988), *Teorías del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

- POZUELO YVANCOS, J. M^a (1995), *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme.
- PRAT, I. (1982), «La página negra (Notas para el final de una década)», *Poesía*, 15, verano, pp. 115-122.
- PRAT, I. (1983), «Epílogo», en CARVAJAL, A. (1983), *Extravagante jerarquía (Poesía, 1968-1981)*, Madrid, Hiperión, pp. 291-307.
- PROUDHON, P.-J. (1980), *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, Aguilar.
- PULIDO TIRADO, G. (1994), *Retórica y neoretórica en Carlos Bousoño*, Granada, Universidad de Granada.
- RABATÉ, J.-C. (1993), «Les hauts lieux salmantins de Miguel de Unamuno (1891-1902)», *Ibérica*, Nouvelle Série, 2, Université de Paris-Sorbonne, pp. 239-248.
- REIS, C. (1979), *Comentario de textos (Metodología y diccionario de términos literarios)*, Salamanca, Almar.
- REYZABAL, M. V. (1987), «El comentario y la producción textual», en *Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de Formación del Profesorado, pp. 373-377.
- RIBAS, P. (1981), *La introducción del marxismo en España (1869-1939). Ensayo bibliográfico*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- RIBAS, P. (1991), *Aproximación a la historia del marxismo español (1869-1939)*, Madrid, Endymión.
- RIBAS, P. (1994), «Unamuno lector de Hegel», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXIX, Universidad de Salamanca, pp. 111-121.
- RICO VERDÚ, J. (1983), «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, II, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Literatura Española, pp. 157-178.
- RIEZU, J. (1993), *Teoría sociológica de lo literario*, Salamanca, Ed. San Esteban.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (1976), «Estructuralismo, marxismo y dialéctica» y «Lukács-Goldmann-Girard», en *La estructura de la novela burguesa*, Madrid, Ediciones JB, pp. 56-58 y 73-77.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (1987), «Estructura significativa. Estructuralismo dialéctico», en *Hacia una crítica dialéctica*, Sevilla, Alfar, pp. 20-23.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C. (1972), *Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo* (Resumen de tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C. (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas (Siglo XVI)*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C. (1994), *La literatura del pobre*, Granada, Comares.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1979), «Apuntes para una teoría benetiana», *Ínsula*, 396-397, noviembre-diciembre, pp. 3 y 5.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1984), «La crítica literaria marxista», en AULLÓN DE HARO, P. (coord.) (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, pp. 209-250.
- ROIG, M. (1975), «El laberinto de Juan Benet», en *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona, Martínez Roca, pp. 19-27.
- ROMÁN, I. (1988), *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX. I. Hacia el realismo. II. La novela realista*, Sevilla, Alfar.
- ROMERA CASTILLO, J. (1976), «Análisis sociológico de los textos literarios», en *Pluralismo crítico actual en el comentario de los textos literarios*, Granada, Universidad de Granada, pp. 51-64.

- ROMERA CASTILLO, J. (1978), «Teoría y técnica del análisis narrativo», en TALENS, J. (ed.) (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 150-152.
- ROSO, P. (1980), «En torno a la crítica literaria (gacetilleros y críticos)», *Córdoba*, Córdoba, 6 de julio, p. 19.
- ROZAS, J. M. (1976), *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.
- RUBIO, F. (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- RUBIO, F. y FALCÓ, J. L. (eds.) (1981), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- RUBIO, F. y URRUTIA, J. (2000), «Introducción» a LUIS, L. de, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-175.
- RUIZ SORIANO, F. (1997), *La poesía de postguerra (Vertientes poéticas de la primera promoción)*, Barcelona, Montesinos.
- SALAS ROMO, E. A. (1998), *J. M^a Castellet, teórico y crítico literario*, Granada, Universidad de Granada [microforma].
- SALAS ROMO, E. A. (2000), «Evolución del pensamiento teórico-crítico de José María Castellet», *Revista de Literatura*, 124, pp. 515-522.
- SALOMON, N. (1974), «Algunos problemas de sociologías de las literaturas de lengua española», en BROTEL, J. F. y SALAÜN, S. (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 15-39.
- SALVADOR, A. (1973), «Aproximaciones a un concepto», *Gaceta Literaria*, 1, mayo, pp. 187-190.
- SALVADOR, G. (1973), «“Orillas del Duero”, de Antonio Machado», en AMORÓS, A. et al., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, tercera ed., pp. 271-284.
- SÁNCHEZ ENCISO, J. y RINCÓN, F. (1987), *Enseñar literatura (certezas e incertidumbres para un cambio)*, Barcelona, Laia.
- SÁNCHEZ TORRES, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica meta-poética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1981), *En la sesión de investidura del poeta granadino Antonio Carvajal como «Doctor Honoris Causa» por la Universidad de Riddle Park (USA)*. Granada, Don Quijote.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1990), «Retórica del blanco tipográfico», en ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA, *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, U.N.E.D., vol. II, pp. 383-388.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1991), «Prólogo» a WAHNÓN BENSUSAN, S., *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (dir.) (1996), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1965), *Las ideas estéticas de Marx (Ensayo de estética marxista)*, México, Era.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1985), «Mi obra filosófica», *Anthropos*, 52, agosto, pp. 7-9.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.) (1970), *Estética y marxismo*, dos tomos, México, Era.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1984), «La literatura entre pureza y revolución: el teatro», en RICO, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. VII: Época contemporánea: 1914-1919*, ed. de Victor G. de la Concha, Barcelona, Crítica, pp. 713-727.
- SÁNCHEZ, J. (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- SANTONJA, G. (1986), *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Barcelona, Anthropos.
- SANTONJA, G. (1989), *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos.

- SASTRE, A. (1956), *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus; Hondarribia, Hiru, 1994, 2ª ed.
- SASTRE, A. (1965), *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix-Barral; 1974, 2ª ed.
- SCHMIDT, S. J. (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura (El ámbito de actuación social LITERATURA)*, Madrid, Taurus.
- SELDEN, R. (1987), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel.
- SENDER, R. J. (1932), *Teatro de sombras*, Valencia, Orto.
- SHEPARD, V. S. (1970), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 2ª ed. aumentada.
- SHOEMAKER, W. H. (1970), *Estudios sobre Galdós*, Madrid, Castalia.
- SHOEMAKER, W. H. (1979), *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula.
- SILVER, Ph. W. (1979), «Prólogo» a ALONSO, D., *Antología poética*, Madrid, Alianza.
- SOBEJANO, G. (1961), «La situación actual de la crítica literaria en España», *Levende Talen*, 213, pp. 74-92.
- SOBEJANO, G. (1970), *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- SORIA OLMEDO, A. (1978), «Presentación e inventario de *Octubre*», *Letras del Sur*, 1, enero-febrero, pp. 3-5.
- SOTO DE ROJAS, P. (1623), *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martín.
- SOTO DE ROJAS, P. (1981), *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (edición de Aurora Egido), Madrid, Cátedra.
- SOTO DE ROJAS, P., v. GALLEGRO MORELL, Antonio, *Obras de Pedro Soto de Rojas*, Madrid, C.S.I.C., 1950, «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos».
- TALENS, J. (1989), *De la publicidad como fuente historiográfica (la generación poética española de 1970)*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y RTV.
- TALENS, J. (1994), *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, EUTOPIAS, vol. 56.
- TALENS, J. y COMPANY, J. M. (1985), «De la retórica como ideología», *Eutopías (Teoría, Historia, Discurso)*, I, 3, p. 203 y ss.
- TASSO, T. (1969), *Prose* (edición de E. Mazzali), Milán-Nápoles, Riccardi.
- TOBAR, Mª L. (coord.) (1995), «Incontro con il poeta spagnuolo Antonio Carvajal», *Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere. Filosofia e Belle Arti*, volume LXIX, Messina, pp. 167-203.
- TORRE, G. de (1970), «Lucien Goldmann: el estructuralismo genético», en *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, pp. 155-157.
- TRÍAS, E. (1969), «Luz roja al humanismo», en TRÍAS, E. et al. (1969), *Estructuralismo y marxismo*, Barcelona, Martínez Roca, pp. 9-21.
- TRÍAS, E. et al. (1969), *Estructuralismo y marxismo*, Barcelona, Martínez Roca.
- TUÑÓN DE LARA, M. (1977), *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos.
- UNAMUNO, M. de (1889), «Cómo se escribe y para qué sirve la historia», *El Porvenir Vascongado*, Bilbao, 4 de junio; en NÚÑEZ D. y RIBAS, P., *Unamuno: Política y filosofía. Artículos recuperados (1886-1924)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 7-9.
- UNAMUNO, M. de (1895), «La tradición eterna», *La España moderna*, VII, 74, Madrid, febrero, pp. 17-40.
- UNAMUNO, M. de (1958-1961), *Obras Completas* (edición de M. García Blanco), 16 vols, Madrid, A. Aguado.

- UNAMUNO, M. de (1976), *Novela* (prólogo de Eugenio de Bustos Tovar), Barcelona, Noguer.
- UNAMUNO, M. de (1996), *En torno al casticismo* (Introducción de JUARISTI, J.), Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALDÉS, M. J. (1989), «Introducción» a UNAMUNO, M. de, *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, pp. 11-91.
- VALLES CALATRAVA, J. (1994), «Teorías sociológicas y marxistas de la narrativa», en *Introducción histórica a las teorías de las narrativa*, Almería, Universidad de Almería, pp. 102-104.
- VALLS, F. (1995), «Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal»[Entrevista], *Turia*, núm. 34, pp. 163-188.
- VALVERDE, J. M. (1952), «Poesía y metafísica», en *ANTOLOGÍA consultada de la joven poesía española*, pp. 199-200.
- VATTIMO, G. y ROVATTI, P. A. (eds.) (1988), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1987), *Historia y crítica de la reflexión estilística*, Sevilla, Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1987), «La investigación estilística en España», en GÓMEZ LARA, M. J. y PRIETO, J. A. (eds.), *Stylistica (I Semana de Estudios Estilísticos)*, Sevilla, Alfar.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970), «Castellet o la ética de la infidelidad», *Triunfo*, 446, 19, diciembre, pp. 28-29.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1991), «La ley del silencio», *El País*, 6 de abril, p. 11.
- VERNON, K. M. (ed.) (1986), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, «El escritor y la crítica».
- VILANOVA, A. (1968), «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en DÍAZ PLAJA, G. (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas. Tomo III. Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Vergara, reimpresión, pp. 565-692.
- VILAS, M. (1996), «El poeta Antonio Carvajal, el crítico Ignacio Prat y los nueve novísimos: un episodio de historia literaria», *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, 34, Zaragoza, pp. 16-24.
- VILLANUEVA, D. (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña.
- WAHNÓN, S. (1983), *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago, Editor.
- WAHNÓN, S. (1986), «Celaya en la poética de Miguel Fernández», *Ínsula*, 474, Madrid, pp. 6-7.
- WAHNÓN, S. (1988), *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.
- WAHNÓN, S. (1991), «Literatura y sociedad: teorías históricas y sociológicas», en *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, pp. 137-141.
- WARDROPPER, B. W. et al. (1983), *Historia y crítica de la Literatura Española. III. Siglos de Oro*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- WEINBERG, B. (1961), *A History of Literary Criticism in the Renaissance. I-II.*, Chicago, The University of Chicago Press.
- YLLERA, A. (1979), «Crítica sociológica», en YLLERA, A. (1979), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza; 1986, 3ª edición corregida y aumentada, pp. 170-172.
- YNDURÁIN, D. (1979), «Lucien Goldman», en YNDURÁIN, D. (1979), *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, SGEL, pp. 90-95.

- YNDURÁIN, F. (1973), «Sociología y literatura», en *De lector a lector*, Madrid, Escélicer.
- ZAVALA, I. M. (1991), *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos.
- ZAVALA, I. M. (ed.) (1982), *Historia y crítica de la literatura española. V: Romanticismo y realismo*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- ZIMA, P. V. (1973), *Goldmann, una sociología dialéctica*, Barcelona, Mandrágora, 1975.
- ZORITA, A. (1976), *Dámaso Alonso*, Madrid, Epesa.

NOTA SOBRE LA PROCEDENCIA DE LOS TRABAJOS

- «En torno a una oración académica de Soto de Rojas: El *Discurso sobre la poética*», en *Al ave el vuelo (Estudios sobre la obra de Soto de Rojas)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1984, pp. 13-31.
- «Las reflexiones teóricas de Pérez Galdós sobre novela en el Discurso de Entrada en la Real Academia Española», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, Tomo I, pp. 103-117.
- «La noción “vestíbulo de la historia” en el joven Miguel de Unamuno (Lectura de un artículo sobre Taine)», en *Estudios en honor del profesor Josse de Kock* (reunidos por N. Delbecque y C. De Paepe con motivo de su jubilación), Leuven (Belgium), Leuven University Press, 1998, pp. 639-646, *Symbolae, Series A/ Vol. 25*.
- «Del arte unamuniano de tocar el fondo de la historia (Aproximación a “La tradición eterna”)», en RABATÉ, Jean-Claude (coord.), *Crise intellectuelle et politique en Espagne à la fin du XIX^e siècle*. En torno al casticismo, *Miguel de Unamuno*. Idearium español, *Ángel Ganivet*, Paris, Editions du Temps, 1999, pp. 102-113.
- «Unamuno y la intrahistoria: cien años», *Así, Roithamer*, núm. 4, marzo, 1997, pp. 14-15.
- «Un balance de la teoría y crítica literaria sociológica en España hasta los años novísimos», en SALAS ROMO, Eduardo A. (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001, pp. 145-172.
- «Nuevo romanticismo y feminismo en la España de los años treinta: aproximación al pensamiento sociológico-literario de José Díaz Fernández», en VÁZQUEZ MEDEL, M. A. y ARRIAGA, M. (eds.), *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, 13-15 de diciembre de 2001, Sevilla, Universidad de Sevilla-Ediciones Alfar (CD-Rom).
- «Poéticas rehumanizadoras en la España del medio siglo: la *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*», en LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed.), *Ensayo y creación literaria. I Seminario del Aula de Literatura Comparada*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, pp. 15-34.

- «Miguel Fernández, crítico de Gabriel Celaya», *Aldaba*, 23, abril, 1994, pp. 23-33 [número dedicado a «Miguel Fernández, *in memoriam*», con las aportaciones al «X Ciclo de Poesía Española Actual: *In memoriam* Miguel Fernández», celebrado en Melilla, los días 19 y 20 de octubre de 1993], U.N.E.D. Melilla.
- «Francisco Ayala: escritura y compromiso», *Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. D. Antonio Chicharro Chamorro en su Recepción Pública*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2002.
- «Dámaso Alonso: el poeta y el crítico»: El presente trabajo forma parte del estudio previo incluido en ALONSO, Dámaso, *Oscuro noticia / Hombre y Dios* (edición de Antonio Chicharro Chamorro), Madrid, Espasa Calpe, 1991, Colección «Austral».
- «La teoría literaria de Dámaso Alonso, de ayer a hoy (Notas de una revisión historiográfica)», *Ínsula*, núm. 530, febrero, 1991, pp. 13-15.
- «La aventura del estilo en el pensamiento literario del medio siglo: Juan Benet y su tiempo teórico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 537, marzo, 1995, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 43-54.
- «Verdad, ficción y estilo literarios en el pensamiento de Juan Benet», en POZUELO YVANCOS, José María y VICENTE GÓMEZ, Francisco (eds.), *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI)*, Murcia, Universidad de Murcia-AES, 1996, Tomo I, pp. 561-569.
- «El pensamiento estructuralista genético en el seno de los estudios sobre literatura y sociedad en España»: El presente trabajo se ofrece aquí parcialmente inédito. Dos partes del mismo aparecieron con los siguientes títulos y en los medios que se indican: «Modelo estructuralista genético y estudios teóricos generales sobre literatura y sociedad en España», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número doble 9/10, 1998-1999, pp. 125-140; reimpresso en *Discurso*, núms. 14/15, 2000/2001, pp. 3-28. «Notas sobre el modelo estructuralista genético y el estudio de la novela en España», en MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (coord.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, 1999, pp. 133-143.
- «Francisco Ayala, crítico y crítico de la crítica», en SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario* (Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991), Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992, pp. 253-264
- «Introducción a la *muy nueva* poética de Antonio Carvajal» (en prensa).
- «La poética conviviente de Antonio Carvajal» *Studi Ispanici*, 2002, pp. 207-224.
- «Antonio Carvajal o el juego de hacer versos, que no es un juego» (en prensa).

- «Signos del silencio crítico literario (Notas introductorias)», *Nok 106*, Noter og Kommentarer fra Romanske Centre, Odense, juni, 1994, 17 pp., Odense Universitets Trikkeri (Dinamarca).
- «Acerca del comentario de textos como instrumento docente (significación actual y perspectivas de futuro)», *Revista de Literatura*, Tomo LIII, núm. 106, julio-diciembre, 1991, pp. 585-594.
- «Debate nacionalista y estudios literarios (1): Crítica y literatura andaluzas, hoy»: El presente estudio se publicó con distinto título: «Cuestiones preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza», en *Axarquía (Revista de Estudios Cordobeses)*, núm 9 («Actas de los Primeros Coloquios de Estudio sobre la Novela Andaluza»), Córdoba, diciembre, 1983, pp. 37-52.
- «Debate nacionalista y estudios literarios (2): Respuesta a “Una historia de historias: una encuesta sobre historiografía literaria”», *Foro Hispánico*, 14 («Literaturas de España 1975-1998: Convergencias y Divergencias»), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 107-108.

- 34.—EL TEMA DEL CONDE ALARCOS DEL ROMANCERO A JACINTO GRAU, por Luciano García Lorenzo, XII + 230 págs. (agotado).
- 35.—LA RETÓRICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII, por José Rico Verdú, XVI + 380 págs. (agotado).
- 36.—LAS TEORÍAS LITERARIAS EN ESPAÑA Y PORTUGAL DURANTE LOS SIGLOS XV Y XVI, por Karl Kohut, XII + 56 págs. (agotado).
- 37.—ESTUDIOS Y ENSAYOS DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA, por J. de Entrambasaguas, 522 págs. (agotado).
- 38.—ESTUDIOS SOBRE LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX, por Mercedes Etreros, María Isabel Montesinos y Leonardo Romero, 216 págs. (agotado).
- 39.—LA ELEGÍA ROMÁNTICA ESPAÑOLA, ESTUDIO Y ANTOLOGÍA, por María Paz Díez Taboada, 294 págs.
- 40.—ESTUDIOS DE SEMIÓTICA LITERARIA, por Miguel Ángel Garrido Gallardo, 165 págs. Agotado.
- 41.—LA NARRATIVA DE FELIPE TRIGO, por Ángel Martínez, San Martín, 252 págs.
- 42.—ÍNDICE DE LOS NÚMEROS 1-100 DE «REVISTA DE LITERATURA», por Luis de Albuquerque y Miguel Ángel Garrido, 208 págs.
- 43.—MIL LIBROS DE TEORÍA DE LA LITERATURA, por Miguel Ángel Garrido Gallardo, 284 págs.
- 44.—RAZONES DEL BUEN GUSTO, por José Checa Beltrán, 360 págs.
- 45.—LA DESPEDIDA, ESTUDIO DE UN SUBGÉNERO LÍRICO, por María Paz Díez Taboada, 560 págs.
- 46.—APROXIMACIÓN AL TEATRO ESPAÑOL UNIVERSITARIO (TEU), por Luciano García Lorenzo, ed., 310 págs.
- 47.—ESTUDIOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIX Y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada, por José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coord.), 912 págs.
- 48.—RETÓRICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVI. EL FOCO DE VALENCIA, por Angel Luis Luján, 336 págs.
- 49.—LA CRÍTICA DRAMÁTICA EN ESPAÑA (1789-1833), por M^a José Rodríguez Sánchez de León, 384 págs.
- 50.—DISCURSO TEÓRICO Y PUESTA EN ESCENA EN LOS AÑOS SESENTA: LOS CAMBIOS DEL REALISMO, por Oscar Cornago, 588 págs.
- 51.—POÉTICA Y PRAGMÁTICA DEL DISCURSO LÍRICO. EL CANTONERO PASTORIL DE LA GALATEA, por José Manuel Trabado Cabado, 616 págs.
- 52.—SISTEMA MUSICAL DE LA LENGUA CASTELLANA, por Similbaldo de Mas (edición de José Domínguez Caparrós), 192 págs.
- 53.—LIBRO DE FERNÁN GONÇÁLEZ, por Itziar López Guil, 706 págs.
- 54.—CONSTRUYENDO LA MODERNIDAD: LA CULTURA ESPAÑOLA EN TIEMPO DE LOS NOVATORES (1675-1725), por Jesús Pérez Magallón, 340 págs.
- 55.—ESPACIOS DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA, por Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), 228 págs.
- 56.—IMÁGENES DE LA EDAD MEDIA: LA MIRADA DEL REALISMO, por Rebeca Sanmartín Bastida, 640 págs.
- 57.—ESPACIOS DEL DRAMA ROMÁNTICO ESPAÑOL. por Ana Isabel Ballesteros Dorado, 288 págs.
- 58.—EL HUMOR VERBAL Y VISUAL DE LA CODORNIZ, por José Antonio Llera Ruiz, 448 págs.
- 59.—PEDRO ESTALA, VIDA Y OBRA. UNA APORTACIÓN A LA TEORÍA LITERARIA DEL SIGLO XVIII ESPAÑOL, por María Elena Arenas Cruz, 528 págs.
- 60.—ALVARO CUNQUEIRO. EL JUEGO DE LA FICCIÓN DRAMÁTICA, por Ninfa Criado Martínez, 216 págs.
- 61.—EL RENACIMIENTO ESPIRITUAL. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566), por Armando Pego Puigbó, 224 págs.
- 62.—EL CONCEPTO DE MATERIA EN LA TEORÍA LITERARIA DEL MEDIEVO. CREACIÓN INTERPRETACIÓN Y TRANSTEXTUALIDAD, por César Domínguez, 232 págs.
- 63.—PENSAMIENTO LITERARIO DEL SIGLO XVIII ESPAÑOL. ANTOLOGÍA COMENTADA, por José Checa Beltrán, 244 págs.
- 64.—PARA UNA HISTORIA DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN ESPAÑA, por Antonio Chicharro, 354 págs.



ISBN 84-00-08287-7



9 788400 082871