Contra las Musas de la Ira.
El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura

©2014 Pentalfa Ediciones (Grupo Helicón S.A.)
Apartado 360 / 33080 Oviedo (España)
Tel [34] 985 985 386 / Fax [34] 985 985 512
http://www.helicon.es
Diseño y composición: Piérides C&S
Edición preparada por: Meletea CJR
ISBN: 978-84-7848-564-2 -digital- (Pentalfa Ediciones)
ISBN: 978-84-7848-565-9 -vegetal- (Pentalfa Ediciones)
D.L.: AS 02365-2014

Jesús G. Maestro

Contra las Musas de la Ira

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura



Pentalfa Ediciones
Oviedo 2014

A Gustavo Bueno,
nuestro maestro,
en la Edad de Oro de su
Magisterio y de su Filosofía.

Debe lucharse con todo el razonamiento contra quien, suprimiendo la ciencia, el pensamiento y el intelecto, pretende afirmar algo, sea como fuere.

PLATÓN
(*Sofista*, 249c)

Presentación

No presumo de haber encontrado la mejor de todas las filosofías, pero sí sé que conozco la verdadera, y si me preguntas que cómo lo sé, te responderé que del mismo modo que tú sabes que los ángulos de un triángulo valen dos rectos.

Baruch Spinoza a Albert Burgh
(Epístola lxxvi[1], La Haya, 1675)

Esta obra se publica en uno de los momentos más depresivos de la historia académica contemporánea. Lo sabemos. Sabemos también que tendrá más enemigos que lectores.

La interpretación literaria de las últimas décadas refleja ante todo un agotamiento de la posmodernidad. La crítica a la metamorfoseada herencia de la Ilustración no ofrece nada nuevo desde hace lustros. La teoría literaria difundida durante los últimos años se manifiesta como un estertor de la retórica posmoderna que nos sitúa una y otra vez en el mismo callejón sin salida. Las musas de la ira parecen haber conducido la investigación sobre literatura, cultura, problemas intelectuales y políticos, hacia una guerra ideológica contra la imagen de Occidente que a día de hoy es ya completamente improductiva. El problema de los falsos problemas es que exigen soluciones también falsas.

Este libro expone, contra el agotamiento de lo que podría denominarse *el discurso de las musas de la ira*, cuyo origen más decisivo encontramos en la obra de Rousseau[2], y que constituye una de las dimensiones medulares de la retórica posmoderna contemporánea, expone —digo— una Teoría de la Literatura basada en el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Como es bien sabido, el Materialismo Filosófico es el sistema de pensamiento

---

(1) Numeración epistolar de acuerdo con la edición de Carl Gebhardt, citada en la bibliografía final (Spinoza, 1924: IV, 316).

(2) Vid. a este respecto la obra de González Cortés, *El espejismo de Rousseau. El mito de la posmodernidad* (2011), cuya lectura ha inspirado precisamente esta metáfora de genitivo —*las musas de la ira*—, tan representativa de las raíces del pensamiento posmoderno.

construido por el filósofo español Gustavo Bueno. La presente obra ofrece de forma sintética y precisa su aplicación a la interpretación de la literatura y de los materiales literarios.

En este contexto, el Materialismo Filosófico se convierte de forma específica en una Teoría de la Literatura de naturaleza racionalista, científica, crítica y dialéctica, cuyo fin es la interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor). La Teoría de la Literatura será, en suma, el conocimiento científico de estos materiales literarios. Y su fin es demostrar que la Literatura es inteligible.

Este libro se hace eco de uno de los postulados buenistas, según el cual pensar e interpretar es pensar e interpretar *contra* alguien. Dime qué piensas, y te diré contra quién lo haces. Se considerará, pues, que la dialéctica está en la base de todo pensamiento crítico y, por lo tanto, racionalista. La dialéctica es más importante que el diálogo, porque desde todos los puntos de vista aquella presupone a este, lo engloba y lo hace progresar. En consecuencia, no se buscará el consenso, sino la crítica.

Hoy por hoy la interpretación literaria se expone con frecuencia como una idealización semántica de sus referentes, aquellos términos a los que apelan las obras de arte, cuando en realidad debe ser una materialización pragmática y crítica de sus ideas, esto es, de las ideas que hacen posible el adecuado progreso de la vida humana. El mundo sigue exigiendo transformaciones, y no solo interpretaciones. Y para transformar la realidad, incluso simplemente para habitarla, es imprescindible conocer los hechos que la sustentan y hacen posible. Negar los hechos supone extraviar toda interpretación ulterior. Nuestro objetivo no es la ideología, sino la política; no es la fe, sino la razón; no son los dioses, sino los seres humanos; no son los salvajes o bárbaros, sino las personas civilizadas; no es la religión, sino la filosofía; no es la opinión, sino la ciencia; no es el dogma, sino la crítica. No hablaremos de emociones, ni de estados de ánimo, ni tampoco de derechos ni utopías. El lector no tiene en sus manos un catecismo, ni un manual pedagógico, ni tampoco un código penal. Este es un libro crítico sobre literatura y sobre teoría y crítica de la literatura. La ciencia no es democrática. No es la mayoría de la ciudadanía elegida quien decide cuántas valencias tiene el benceno, cuántas sílabas métricas constituyen un endecasílabo, o cuántos sostenidos componen la tonalidad de Re Mayor. La ciencia tampoco puede usarse como signo de algo irreal. El pensamiento científico no es soluble en la corrección política y ni en sus imperativos contemporáneos.

La exposición del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se desarrolla aquí a lo largo de 8 capítulos, que constituyen las áreas esenciales de este sistema de interpretación.

1. En primer lugar, se exponen sus *Postulados fundamentales*, que son el racionalismo, la crítica, la ciencia, la dialéctica y la *symploké*. Al margen de estos principios, la interpretación literaria suele devaluarse en una retórica acrítica, descriptiva y doxográfica.

2. En segundo lugar, se ofrece una delimitación precisa de la *Idea y concepto de Literatura*, desde los criterios del espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético.

3. En tercer lugar, se expone una *Genealogía de la Literatura*, donde se sintetiza el origen, concepción y génesis de lo que la literatura es, a través de las cuatro estructuras o familias literarias fundamentales: la Literatura primitiva o dogmática, la Literatura crítica o indicativa, la Literatura programática o imperativa y la Literatura sofisticada o reconstructivista.

4. En cuarto lugar, se da cuenta de una *Ontología de la Literatura*, fundamentada en una crítica de los cuatro materiales literarios efectivamente existentes: el autor, la obra literaria, el lector (quien interpreta para sí) y el crítico, intérprete o transductor (quien interpreta para los demás). Queda de este modo planteado el cierre categorial de la Teoría de la Literatura.

5. En quinto lugar, se justifica una *Gnoseología de la Literatura*, es decir, un conocimiento de los materiales literarios basado en criterios que toman como referencia la conjugación entre forma y materia, frente a los tradicionales estudios epistemológicos —e idealistas—, que se basan acríticamente en la oposición sujeto / objeto. La gnoseología de la literatura examina las posibilidades y condiciones de formalizar la crítica de los materiales literarios justificando de este modo su cierre categorial.

6. En sexto lugar, se sistematiza una *Genología de la Literatura*, es decir, una teoría crítica de los géneros literarios, donde se delimita el concepto de "género" en la investigación literaria, a partir de la teoría de las esencias plotinianas frente a la teoría de las esencias porfirianas, que es la tradicionalmente seguida —por Aristóteles y por Hegel—, sin apenas crítica alguna que cuestione sus fundamentos y aplicaciones.

7. En séptimo lugar, se define el *Concepto de ficción en la literatura*, a partir de las nociones de existencia estructural y existencia operatoria, para concluir en que la ficción literaria es fundamentalmente una materia carente de existencia operatoria.

8. En octavo y último lugar, se examina la *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, a partir de la figura gnoseológica de la *relación* de materiales literarios, como criterio y pauta metodológica fundamental en el ejercicio de esta disciplina. Aquí se dará cuenta, entre otras cuestiones, de la crítica de los metros, prototipos, paradigmas y cánones literarios.

El conjunto de estas contribuciones da lugar a un sistema de pensamiento interpretativo y crítico destinado al examen racionalista de la literatura y sus materiales. El fin del arte es, en suma, la interpretación humana y normativa. Sin pautas de interpretación — sin criterios— no es posible ejercer la crítica literaria. Se ofrece de este modo una obra declaradamente crítica y conscientemente diferente, una obra heterodoxa que tendrá que abrirse camino por sí misma, a través de una sociedad peligrosamente próxima a un "tercer mundo semántico", y en medio de una época que valora más la ideología que la ciencia, que está más seducida por la fe que por la razón, que prefiere la protesta escenificada a la crítica efectiva, que vive sin oasis en el espejismo del oasis, y que sobrevive entregada con frecuencia —sin querer asumirlo— al cultivo del autoengaño y de la autocensura.

Vivimos en una sociedad que se esfuerza extraordinariamente en reprimir la más importante de las cualidades humanas: la razón. Nuestra época permite superar los mitos freudianos. Si antaño la razón se malinterpretaba como instrumento o sujeto de represión, hoy sin duda es el principal objeto de represión. La nostalgia de la barbarie, junto con la reconstrucción de formas primitivas y neomíticas de vida, es hoy día la más potente fuente represora del racionalismo humano. Rousseau, Nietzsche y Freud han sufrido una amarga eversión, que la mayor parte de sus apologetas siguen ignorando.

Este libro diseña una línea de pensamiento crítico y literario contraria a los enemigos del racionalismo, en relación dialéctica contra las musas de su ira.

* * *

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a personas muy estimables y valiosas que me han apoyado y ayudado, de muy diferentes modos, en la elaboración de este libro y sus contenidos. Muchas de las páginas que se presentan bajo este título se han expuesto con anterioridad en las lecciones impartidas en la Escuela de Filosofía de Oviedo, en el contexto de la Fundación Gustavo Bueno, donde he tenido ocasión de contrastar ideas y conceptos con estudiosos del Materialismo Filosófico que me han hecho aportaciones y reflexiones de indudable interés. La figura, el magisterio y la obra de Gustavo Bueno, artífice del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento, son absolutamente fundamentales en cada página de este libro, así como también en otros anteriores en los que, desde la teoría y la crítica de la literatura, he avanzado o desarrollado ideas que ahora expongo aquí de forma global y compendiada. Podría decir, siempre modestamente, que este libro sintetiza toda mi obra anterior sobre una Teoría de la Literatura interpretada desde el Materialismo Filosófico. Es evidente que sin la obra de Gustavo Bueno nada de cuando aquí se expone habría sido posible. El Materialismo Filosófico de Bueno permite desarrollar una Teoría de la

Literatura sólida, original y contemporánea, capaz de enfrentarse dialéctica y críticamente a todas las demás, hasta el punto de triturarlas desde los más sofisticados procedimientos racionalistas, dejando en evidencia sus lagunas, incoherencias, parcialidades y falacias.

Mi agradecimiento se extiende igualmente a Pentalfa Ediciones, quien generosamente ha aceptado la publicación de este libro. Diferentes personas me han acompañado e ilustrado durante los últimos años —años siempre decisivos— en el trabajo de estas páginas. Gustavo Bueno Sánchez, Rosa Navarro Durán, Pedro Santana, José Manuel Rodríguez Pardo, Marcelino Suárez Ardura —el orden es meramente alfabético—, son personas, entre otras muchas, a las que por diversas razones agradezco su apoyo, su colaboración, su agudeza crítica e interpretativa. No puedo olvidar la actividad enriquecedora y editorial de autores como Lino Camprubí, Inger Enkvist, José Ramón Esquinas Algaba, Tomás García López, Teresa González Cortés, Carlos M. Madrid Casado, Javier Pérez Jara, Enrique Prado e Iván Vélez, bien en el volumen *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, bien en el intercambio de ideas, observaciones críticas y colaboraciones diversas. Las páginas de *El Catoblepas* han sido y seguirán siendo el espacio internáutico e internacional de referencia y de interpretación de muchas de las ideas que han servido de fuente y de inspiración para este libro.

Asimismo, merecen mi más explícita consideración, y mi más sincero agradecimiento, lectores y discípulos que se han inspirado en mi obra o en mis trabajos con reconocida originalidad y mérito por su parte, como Marta Abalo Sánchez, Noelia Fernández García, Javier Gil Castaño, Ramón Rubinat, Manuel Santomé Sequeiros o Manuel Llanes, entre otros muchos.

A Antoni Pons, por su atención y sus observaciones en el cuidado de este libro.

No menos fundamental en el desarrollo y difusión de mi obra ha sido la labor de Sandra y Patricia, con quienes estoy en deuda permanente.

Y decisiva, siempre —y siempre poderosamente— la presencia de la persona más valiosa, influyente e inteligente de mi vida, mi mujer, Olga Gugliotta.

Y esto es todo. Por el momento.

Jesús G. Maestro
Gijón, 4 de marzo de 2014

Capítulo 1
La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría Literaria Contemporánea

La verdad está en los hechos.
Giambattista Vico

1. Preliminares

Todo conocimiento que de alguna manera no contribuye al progreso del saber racional es un conocimiento inútil, falaz o simplemente acrítico. En el mejor de los casos, solo será un sofisma. Una sofística de la interpretación. De este modo, una interpretación que no proporciona un conocimiento nuevo no es una interpretación auténtica, sino una pseudo-interpretación, es decir, una reiteración, un plagio incluso, un pleonasmo. El destino de la interpretación es la creación de conocimientos nuevos, inéditos, inexistentes antes de la teoría que los genera y verifica. Interpretar desde lo ya conocido no es interpretar, sino incurrir en tautologías, en el recitado doxográfico de tópicos e ideas comunes, cuyo fin último es la confirmación y solidificación, mediante la recurrencia y la insistencia, de imágenes y discursos ideológicos a los que se exime de nuevas verificaciones y exámenes —porque no los resistirían—, hasta convertirlos en dogmas incuestionados. La teoría literaria posmoderna se basa en numerosos dogmas a los que no puede renunciar sin declarar vulnerablemente la inconsistencia de sus mitos fundamentales, basados en el irracionalismo y en el idealismo, dos tendencias a las que se entrega babélicamente el ejercicio de la crítica literaria y pseudo-cultural de las últimas décadas. En un contexto de esta naturaleza, el triunfo de la interpretación es el triunfo de la ideología. Feminismos, culturalismos, novohistoricismos, etc., no son teorías literarias, sino *ideologías* sobre la literatura.

Metodológicamente, los presupuestos doctrinales del Materialismo Filosófico permiten construir una teoría de la literatura desde la que es posible interpretar en nuestro tiempo no solo los textos literarios, que constituyen

una parte nuclear de la literatura, sino algo sustancialmente más importante incluso que los propios textos, y que son los *materiales literarios*. La ontología de la literatura, es decir, su esencia, está constituida por el *núcleo*, el *cuerpo* y el *curso* de los *materiales literarios*. El método de interpretación literaria, es decir, la Teoría de la Literatura, será concebida, desde el Materialismo Filosófico, como aquella disciplina científica que tiene como objeto de conocimiento no la literatura, sino los *materiales de la literatura*.

Teoría es un concepto sintáctico, un sistema de proposiciones que derivan de una axiomática, es decir, de un sistema de conceptos. Una teoría ha de ser explicativa de hechos (gnoseología), y no meramente descriptiva (formalismo). La explicación puede entenderse inicialmente como un concepto psicológico y dialógico (explicarle algo a alguien), pero necesariamente ha de ser un concepto gnoseológico, el cual, a su vez, ha de estar determinado y definido operatoriamente (pragmática). Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico se caracteriza por ser una *construcción* —concepto sintáctico que incluye el uso de operaciones definidas— en virtud de la cual un *hecho literario* se integra en una totalidad o contexto definido (totalidad atributiva), dentro del cual evolucionan nuevas referencias a hechos literarios diferentes. La teoría ha de establecer entre los hechos tanto relaciones de semejanza o analogía como relaciones de contigüidad o causalidad, de modo que unas son mediadoras de las otras (Bueno, 1992). Los hechos hacen posible el desarrollo de la teoría, y solo cuando la teoría no es científica o suficientemente crítica se convierte en un discurso meramente formal, lingüístico o dialógico, siempre retórico o doxográfico, para desembocar al final en una suerte de mitología o teología de las ideas. Una teoría mitológica o teológica es aquella que implanta *formalmente* un conjunto de hechos en un contexto en el que esos hechos no están *materialmente* demostrados ni son efectivamente operatorios. Los resultados que se derivan de este tipo de actividades solo podrán asumirse irracionalmente desde el idealismo y desde el dogmatismo, es decir, desde la aceptación acrítica de formas que carecen de contenidos reales, de teoremas que no remiten a ninguna realidad efectivamente existente, en síntesis, de teorías sin referentes, de formas sin materia, de lenguaje sin contenido. La deconstrucción derridiana es uno de los ejemplos más rotundos y recientes de mitología o teología, como modelos teóricos de interpretación literaria, cultural o simplemente convencional, en la que los únicos *contenidos* perceptibles de las *formas teóricas* son las propias *formas teóricas*. De este modo, la deconstrucción actúa como una teoría carente de contenidos materiales, dado que sus "ingredientes" son simplemente formas, teoremas, elementos sintácticos, términos relativos, figuras de relación, palabras, metáforas, diálogos, retóricas, tropos..., es decir, sofismas.

Lo primero que ha de demostrar una teoría es que no se limita, como habitualmente sucede, a reproducir formalmente un esquema clasificatorio. Una teoría no es un *expositor cultural*, "políticamente correcto" o incorrecto (Bueno, 1972). Es la ciencia, no la política, ni la retórica, ni la ideología, y aún menos la ignorancia, lo que ha de constituir el criterio nuclear, corporal y evolutivo de una teoría. No hay crítica sin criterios, ni ciencia sin racionalismo. Toda teoría habrá de dar cuenta de cuál es su naturaleza como tal teoría (científica, filosófica, literaria, matemática, física, genética...), esto es, habrá de demostrar sobre qué *materiales* está *científicamente* construida.

La razón no ha existido desde siempre. El racionalismo no siempre se ha considerado y aceptado como método de creación, comunicación e interpretación de ideas. Sus orígenes pueden situarse en la Grecia del siglo VII antes de nuestra Era, y su sistematización sin duda corresponde a la constitución de la Academia de Filosofía fundada por Platón en Atenas en 387 a.n.E.

El mundo que separa la doctrina platónica de la teoría literaria contemporánea es un escenario en el que se codifica una experiencia decisiva e irrepetida en la evolución del conocimiento humano, es decir, una transformación de los saberes primitivos, precientíficos, característicos de culturas bárbaras —mito, magia, religión y técnica— en conocimientos científicos, esto es, conocimientos transmitidos de forma selectiva, organizada y sistemática, según criterios de racionalidad, propios de sociedades civilizadas, en las cuales es posible distinguir un saber crítico —ciencia y filosofía— y un saber acrítico —ideologías, pseudociencias, teologías y tecnologías—, resultado de la influencia de la razón sobre los saberes precientíficos o primitivos. Tales son las consecuencias del impacto que el *Logos* provoca en el *Mythos*.

Estas transformaciones codifican cambios esenciales entre los mundos históricos y culturales en que escriben Platón y Derrida. Entre uno y otro autor se comprueba históricamente que la técnica se ha convertido en tecnología, los mitos se han fragmentado en ideologías, la magia sobrevive metamorfoseándose en pseudociencias, y las religiones se articulan y formulan en teologías (Bueno *et al.*, 1987).

En nuestro tiempo, los mitos, los irracionalismos y las creencias han cobrado nueva fuerza. No solo dominan la cultura contemporánea, sino también la política, la moral e incluso los límites de la ciencia. Desde la política se pide respeto hacia creencias irracionales, y desde la moral se exige el desarrollo de consignas científicamente inaceptables. El silencio del racionalismo, sea en nombre del falso respeto, de la tolerancia irresponsable, o de la mítica isovalencia de las culturas, no es nunca un silencio inofensivo. La razón es el más importante protector de la vida y de los derechos humanos.

Y lo es muy por encima de todo tipo de creencias y credos, que solo podrán ser respetables en la medida en que sean respetuosos con el ser humano. Cuando se apagan las luces de la razón, las fuerzas del irracionalismo no conocen límites, y siempre dan lugar a los capítulos más amargos de la historia de la humanidad. Y no será el diálogo entre culturas lo que por sí solo pueda contrarrestar la sinrazón. Entre otras cosas, porque no se puede dialogar con quien no sabe razonar. Lástima que Habermas, al situar la razón en el diálogo, no se haya dado cuenta de esta minúscula y esencial evidencia.

La teoría literaria contemporánea está poblada de mitos irracionales e inconsistentes. Las principales deficiencias que pueden imputársele afectan, entre otros aspectos, a tres falacias o mitos indiscutidos críticamente y, desde una perspectiva científica, por completo inaceptables. La teoría literaria contemporánea se presenta como un discurso ecléctico, plural y crítico. Es falso. De ordinario es una vulgar desvertebración irracional, idealista y dogmática de la interpretación de las obras literarias, y de forma específica de los materiales literarios. Insisto en que Babel no es el cosmos, sino el caos. Babel y la Academia son incompatibles porque el irracionalismo y el racionalismo son incompatibles. La una es la antítesis de la otra. Babel es el lugar en el que escriben y residen los que no quieren, no pueden, o simplemente no saben *razonar*. El Materialismo Filosófico es una reacción contra el irracionalismo y la ausencia de criterios científicos que dominan actualmente el campo de la teoría literaria, saturada de ideologías sofisticadas, creencias políticas y mixtificaciones culturales.

Por eso nadie puede construir responsablemente una interpretación sin definir crítica y racionalmente el método desde el que interpreta. Aquí se examinará la literatura desde el Materialismo Filosófico como método de interpretación, es decir, como una Teoría de la Literatura que se basa en los principios generales de una gnoseología materialista, teoría del conocimiento organizada desde la oposición materia / forma, cuyo *campo de investigación* es el conjunto de saberes contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados, organizados sistemáticamente como *conceptos categoriales*, y cuyo *objeto de interpretación* son los *materiales literarios*, esto es, el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor. Adviértase que las ciencias no están delimitadas por su *objeto* de investigación, sino por su *campo* de investigación. Las ciencias son realidades constituyentes del mundo y constituidas desde el mundo. Toda ciencia es, en suma, una ontología. Las ciencias son realidades que están no solo interpretando, sino sobre todo configurando y construyendo nuestro mundo. Si el conocimiento existe es porque las ciencias las hacen los seres humanos. Más que un *homo sapiens*, el hombre debería estar considerado como un *homo faber*. No puede aceptarse que la ciencia sea una *forma silogística* (Aristóteles), *apriorística* (Kant) o

lingüística / *matemática* (Carnap). La ciencia es ante todo una realidad, un contenido, una materia, en la que vivimos, y a la que además podemos conocer mediante una educación reglada o difusa; pero es sobre todo una *materia* en la que vivimos a través de la praxis política, moral, ética, jurídica, técnica, poética, biológica, etc., praxis a través de la cual desarrollamos nuestra existencia a lo largo de la vida. De este modo la ciencia se convierte en una ontología *especial* (no general) y *categorial* (aborda la realidad por parcelas o categorías), que estudia el *ser*, esto es, la *materia*, en segmentos o áreas categoriales previamente determinadas, mediante operaciones humanas de construcción e interpretación ejecutadas siempre por un sujeto que, más que cognoscente o sabio, es un *sujeto operatorio*, esto es, gnoseológico (Bueno, 1992, 1995, 1995a). Las ciencias están determinadas por las categorías que constituyen su *campo* de investigación, en el cual se encuentran los *materiales* que son su objeto de conocimiento. De hecho, las categorías brotan de los materiales de las ciencias. Porque *Verum est factum*, es decir, como advirtió Vico en su *Ciencia nueva* (1725), la verdad está en los hechos.

Las interpretaciones promulgadas por la mayor parte de las teorías literarias contemporáneas son todo menos interpretación literaria, científica o crítica. Son todo menos racionalismo. Son formas sin contenido, teoremas sin realidades físicas, teologías sin dioses materiales. El crítico posmoderno es un teólogo, es un teórico de la creencia, un arquitecto de formas inmateriales, un ilusionista de las palabras. Un sofista. Sus armas, la retórica y la fullería. Son los atributos negativos que definen a las Nuevas Teologías de la posmodernidad, cuyos dioses no son cosmogónicos, sino nihilistas. Porque lo que importa no es el Dios (el autor), ni la Religión (la literatura), ni siquiera la Ley (la poética o preceptiva), sino el Sacerdocio (el crítico de la literatura, en tanto que sofista de las ideas).

2. El Materialismo Filosófico en el contexto de la teoría literaria contemporánea

Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico traduce a sus propias coordenadas los procedimientos de otras teorías literarias, criticándolos exhaustivamente para asumirlos o discutirlos, o desmitificándolos por completo allí donde resulta necesario, hasta el punto de identificar al menos cuatro modos o procedimientos de interpretación literaria con posibilidad de vigencia en el siglo XXI: la *Filología* como método de interpretación literaria, la *Crítica impresionista* o mundana de las obras literarias, las *Ideologías del intérprete* vertidas sobre la literatura como creencias constitutivas de un mundo histórico, político y social, y el *Materialismo Filosófico* como teoría literaria eminentemente crítica y dialéctica.

2.1. Filología

En la praxis de la interpretación literaria, el Materialismo Filosófico se distancia, sin rechazar su instrumental metodológico, de todas aquellas teorías literarias que se consideran exentas de enjuiciar el presente a la hora de interpretar la literatura. La distancia o *regressus* del presente, que caracteriza a las teorías literarias ajenas a los problemas del mundo contemporáneo, puede tener lugar de dos formas o modos de entender la literatura: el modo *idealista* o *escolástico* y el modo *histórico* o *etnológico*. El primero de estos modos se aproxima a la Filología, y el segundo al Historicismo decimonónico. Al ejercer la Filología de un modo idealista o escolástico el intérprete se sitúa —y nos sitúa— intencionalmente en un mundo histórico pero intemporal, que contiene ideas supuestamente eternas, como Lengua, Gramática, Literatura, Autor, Nación..., próximo en cierto modo a un espacio en el que habitan las causas primeras y los primeros principios. La Filología adopta así la forma de una doctrina enseñable y transmisible, y se convierte en un modelo semejante al de una escolástica de la literatura. Este modo de ejercer la filología ha entrado en innegable decadencia desde finales del siglo XX. Que muchos de nuestros colegas digan una y otra vez que la "Filología no puede morir nunca" es una prueba fehaciente de su presente agonía, a la vez que confirma la visión que se tiene de ella como una especie de realidad trascendente depositaria de los secretos y esencias de la investigación lingüística y literaria. En las universidades americanas nadie sabe hoy día lo que la filología es, y en las europeas, salvo los profesores de filologías clásicas, nadie conoce profesionalmente ni el latín ni el griego. No celebro esta deplorable situación, pero tampoco escribo al respecto para transmitir un discurso moral o una hermosa elegía, sino porque la realidad es así, y así debe exponerse críticamente. La cultura europea no es hoy día la cultura dominante. Y no es necesario ser ningún profeta para estar seguro de que en el futuro lo será aún menos. La Filología no sobrevive en determinados ámbitos académicos porque no se han encontrado ni implantado modos de servirse de ella para construir una crítica efectiva sobre la realidad de nuestro mundo contemporáneo. Los *conocimientos* que surgen de la Filología son mucho más débiles que las *creencias* que mueven a los ideólogos alistados en los estudios culturalistas, neohistoricistas o feministas. Las ideas no tienen fuerza para subsistir por sí mismas. La creencia es hoy día una experiencia más fuerte que el conocimiento, es decir, la ideología atrae a la gente con más intensidad que la ciencia. Y esto sucede en el seno mismo de la Academia, dentro de nuestra Universidad, no en el teatro, ni en los circos, ni en los estadios deportivos. La Filología es hoy día la escolástica de la literatura. Un saber arqueológico. Por su parte, el segundo de estos modos, *histórico* o *etnológico*, ha sido —y a veces sigue siendo— una forma más

de entender la literatura como algo ajeno al presente, y ha encontrado en el Historicismo decimonónico los caminos que conducen incesantemente ya no a un mundo intemporal, sino pretérito, histórico, donde la literatura resulta fosilizada, convertida en un saber arqueológico, sin implicaciones en el presente. Sus contenidos son, en el caso del historicismo decimonónico, los datos disponibles, registrados positivamente en las fuentes documentales, y a cuyo inventario ha quedado reducida con frecuencia la literatura y la cultura de una nación. La Historia de la Literatura representó durante décadas el cuerpo doctrinal de la literatura. Hoy constituye por excelencia un modelo de doxografía literaria.

2.2. Crítica literaria impresionista o mundana

Las interpretaciones literarias basadas en este tipo de crítica, impresionista o mundana, son con frecuencia psicología individual aplicada a textos literarios concretos. No proporciona, ni puede pretender, ningún saber científico. Habitualmente inmersa o implantada en el presente práctico, social, político, ideológico, etc., como ámbito propio de un *yo*, se construye sobre una amalgama de apariencias imaginativas, de ideas inconexas y de impulsos psicologistas. Este tipo de crítica está presente en el mundo académico con más frecuencia de la que comúnmente se advierte y se critica. Hace referencia a un uso adjetivo (no sustantivo) de lo que la crítica literaria, tal como aquí la exponemos, debe ser. Desde un punto de vista racionalista y científico, su aplicación a los estudios literarios es completamente impugnable. El Materialismo Filosófico considera que la "formación del juicio" en torno a las Ideas que tienen una mayor presencia en nuestros días (Bien, Mal, Democracia, Libertad, Pena de muerte, Persona, Finalidad, Poder, Derecho...) es un proceso en el que la educación reglada, científica o filosófica, interviene en una proporción mínima, porque son las experiencias sociales, vitales y profesionales que cada individuo adquiere en el curso de su vida las que conforman ese juicio, es decir, su "impresión personal". Y son los medios de comunicación de masas los responsables de organizar y codificar sofísticamente para el consumo las creencias, mitos e ideologías desde las que conducir a las gentes. El sentido común es un simple (acto) reflejo de la ideología dominante recibida. Así, el ignorante, sin consciencia alguna de ridículo, presentará como propias Ideas que forman parte de un sistema que desconoce, pero lo hará como si fueran descubrimientos o convicciones personales, y no simples tópicos o lugares comunes que no revelan ni aportan nada nuevo. Es lo que sucede cuando la educación científica y reglada resulta sustituida por la impresión personal y difusa. Sobre la base de este tipo de experiencias personales sigue publicándose hoy día mucha "teoría literaria"

desde la cual se interpreta todo cuando entra en contacto con el *yo*. Este tipo de *escritos* son a la Teoría de la Literatura lo que los libros de magia, autoayuda o pseudo-ciencia, son a la Teoría de la Ciencia. En el mejor de los casos, pueden leerse como una parodia de la teoría literaria. Para el ignorante, el discurso racional, como el lenguaje científico, será siempre un discurso inexpresivo.

2.3. Ideologías del intérprete vertidas sobre la literatura

El conocimiento ideológico de los hechos tiene muy poco que ver con el conocimiento filosófico de esos hechos, y casi nada que ver con el conocimiento científico de los mismos hechos. En el marco de la llamada posmodernidad se ha desarrollado una serie de "teorías literarias", que se dan por supuestas como tales, y que en realidad funcionan como discursos ideológicos, cuyos presupuestos son creencias o ideales morales, y cuyos procedimientos no son científicos, sino sofísticos. No pueden aceptarse, pues, como teorías literarias, sino como *ideologías* que un intérprete vierte sobre la literatura y sus posibilidades de interpretación, es decir, como discursos sofistas que utilizan a la literatura, o en un sentido general a cualquier tipo de discurso humano —ya que en muchos casos no disponen ni manejan ningún concepto o idea consistente de lo que la literatura es—, para justificar su posición moral o ideológica en el mundo. No hacen crítica, sino ideología. Sus interpretaciones constituyen una teología de la literatura, una suerte de una *Summa Theologica* o *Summa Contra Gentiles*. Hablan para adeptos, para clientes, no para gentiles, no para miembros ajenos a su causa. La interpretación no es para ellos un conocimiento, sino una droga, un narcótico, un opiáceo. Así, por ejemplo, puede entenderse que *cosas*, o simplemente palabras —dada la indefinición con que se manejan y exponen—, como *identidad*, *memoria*, *cultura*, *género*, *pueblo*..., sean parte esencial del opio de la crítica posmoderna. La posmodernidad ha convertido a estas *cosas* en cuestión de opinión, de sentimientos, de política, etc., no de racionalismo científico y crítico, sino de sofística pseudo-científica y acrítica. En virtud de esa sofística degenerativa, la interpretación de pseudo-literaturas se convierte en análisis ideológico de doctrinas ya dadas, en rapsodias doxográficas inofensivas, o en teologías moralmente amaneradas, cuya función, de hecho, se reduce a suministrar criterios de selección para el reclutamiento de nuevos ideólogos orientados a la reproducción del gremio y del autismo gremial. La Identidad, tal como la plantean los lenguajes posmodernos, es un mito. En modo alguno ni esos pseudo-filósofos ni esos pseudo-científicos de la Identidad ofrecen sistemas racionales de interpretación destinados a la solución material de problemas reales, pues lo que exponen son falsos problemas (sofística), que

exigen soluciones también falsas. En cambio, lo que sí logran es encontrar modelos de manipulación de una gran importancia pragmática. Para la crítica posmoderna lo importante no es solucionar los problemas, sino sobrevivir a ellos mediante el control ideológico de las personas que, en el mundo acomodado, viven en la falsa creencia de ayudar moralmente a los que, en cualesquiera otros mundos, sufren sin tregua. Nada más teológico. Nada más cristiano. Las teorías literarias posmodernas son manuales de sofística en formato teológico. Así, por ejemplo, el nuevo historicismo reemplaza en muchos casos los datos del historicismo decimonónico por ideologías contrarias a las tradicionalmente impuestas, y nuevas creencias sustituyen a otras ya obsoletas, de modo que aquellas quedan incorporadas al presente etnológico o al pretérito histórico mediante la *memoria*. La historia deja de ser por este camino objeto de conocimiento para convertirse en objeto de memoria, y de olvido, es decir, en objeto de ideología y de psicología. No es la historia contada por los vencedores, ni tampoco por los supervivientes. Es la historia contada por los sofistas: aquellos que viviendo en la conformidad material, económica y académica del sistema, fingen criticarlo formalmente, pero no funcionalmente, es decir, con palabras, que nunca con hechos. ¿Cómo llamar a este tipo de investigadores, sino sofistas, pues son capaces de convencer con argumentos falsos? Una forma muy curiosa de practicar este modo de historicismo etnológico consiste en reconstruir una región del pasado con el fin de convertirla en una fuente o referente de sabiduría. La literatura, o sus sucedáneos materiales, se convierten entonces en una fuente de revelación o interpretación trascendental, que revela o encuentra secretos ocultos, en una suerte de espíritu sapiencial y oprimido. De este modo se reduce la literatura a una exégesis o hermenéutica que se limita a sustituir los *materiales* —que han de ser objeto nuclear de estudio científico— por el discurso, el lenguaje, la teología, el diálogo, que se destila en la mente del intérprete de turno. Se estudian así las culturas precolombinas, los pueblos celtas, el judaísmo altomedieval catalán, el último escritor nacido hace veinte años en un pueblecito latinoamericano, o a María de Zayas, y el intérprete cifrará su misión en la hermenéutica, cada vez más *profunda*, de estas culturas o personajes sapienciales, en los que se tratará de ver el Ser, íntimo y hondo, y por supuesto trascendental, que revela la identidad de una etnia, una generación, un pueblo, una persona, un chamán, una nación, etc... El interés de estos trabajos dependerá, obviamente, de la retórica de cada intérprete y de la mística de cada lector. Es una forma —por otra parte muy ordinaria— de concebir la sustantividad legendaria del pretérito.

2.4. El Materialismo Filosófico como teoría literaria

Enmarcado en el contexto de una filosofía materialista inmersa en el presente, cuyo contenido es *dialéctico*, al constituirse en el enfrentamiento entre las diferentes formas de organización del presente, y *crítico*, al desarrollarse exclusivamente a través del análisis *racionalista* y *científico*, el Materialismo Filosófico, como Teoría de la Literatura, se basa en los cinco postulados que exponemos más adelante —Racionalismo, Crítica, Dialéctica, Ciencia y *Symploké*—, y desde los cuales puede desarrollarse una interpretación de las obras literarias coherente con el *corpus* doctrinal del sistema filosófico en el que se sitúan sus principios generales. La filosofía crítica es siempre dialéctica, porque es un enfrentamiento con las ideas y con las relaciones sistemáticas entre ellas. Por su parte, la crítica (del griego *crinein*, cribar, separar) se entiende aquí como una estructura lógica, y ante todo como una operación de clasificación, discriminación, análisis y comparación contrastada. Los parámetros de la interpretación crítica son determinadas evidencias y demostraciones racionales, concretas, materiales, dadas en el presente, y ante las cuales es preciso tomar partido. Se trata de un conjunto de comprobaciones de naturaleza científica y positiva. Quien no comparta —por fideísmo, escepticismo, o simplemente por ignorancia— estos criterios racionales y dialécticos no tendrá nada que ver con el racionalismo crítico, en el sentido en que aquí utilizamos este concepto, siguiendo la filosofía de Gustavo Bueno (1992). Las ideas no se pueden hipostasiar nunca, es decir, no se pueden situar fuera del tiempo y del espacio, no se pueden descontextualizar, ya que, como se explica en el capítulo siguiente, forman parte de una *symploké* o combinación racional y múltiple de elementos. Las ideas se elaboran a partir del contraste y de la relación, esto es, de la dialéctica, entre los conceptos, los cuales, a su vez, son elaborados y constituidos por las ciencias. No se puede interpretar una determinada idea sin tener en cuenta la totalidad de los conceptos científicos que la hacen posible. Por eso la crítica literaria —como la filosofía—, es un saber de segundo grado, ya que no tiene un contenido susceptible de ser explotado o descubierto en sí mismo y por sí mismo, al margen de los conceptos que le proporcionan las teorías de la literatura, como ciencias de la literatura. La Teoría de la Literatura actúa como una ciencia de la literatura en la medida en que genera, verifica y organiza un sistema de conceptos destinados a hacer posible el conocimiento científico de los materiales literarios. Tales conceptos son nociones categoriales dentro de las cuales la Teoría de la Literatura delimita o cierra —sistematizándolos— los materiales literarios en una *categoría científica*, a la que convierte en *objeto de estudio* desde el momento en que constituye su *campo* de investigación. La crítica literaria no es una ciencia, porque no genera Conceptos, sino que interpreta

Ideas, las *Ideas* literarias (a partir del contraste dialéctico entre los *Conceptos* que le proporciona la Teoría de la Literatura y los *Materiales* contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados), purificando racionalmente tales Ideas de la deturpación *doxográfica*, *ideológica* y *moralista*, cloaca de mitos, ideologías y vulgaridades de toda índole que se vierten sobre los materiales literarios, y que deforman inaceptablemente su interpretación científica. En la interpretación de la literatura no caben, de ninguna manera, los irracionalismos.

3. El Materialismo Filosófico como método de interpretación literaria

Como método de interpretación literaria, el Materialismo Filosófico es una Teoría de la Literatura que se basa en los *principios generales de una gnoseología materialista*, teoría del conocimiento organizada en torno a la conjugación de los conceptos *materia* / *forma*, cuyo *campo de interpretación* es el conjunto de saberes contenidos en las obras literarias y con ellas relacionados, organizados sistemáticamente como *conceptos categoriales*, y cuyo *objeto de interpretación* son los materiales de la literatura (autor, obra, lector e intérprete o transductor).

En suma, en este contexto categorial —los estudios literarios—, el Materialismo Filosófico es una Teoría de la Literatura de naturaleza racionalista, científica, crítica y dialéctica, cuyo fin es la interpretación de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. La Teoría de la Literatura es, pues, el conocimiento científico o conceptual de los materiales literarios. Y su fin es demostrar que la Literatura es inteligible.

Es necesario distinguir aquí tres ideas gnoseológicas fundamentales: *campo*, *material* y *espacio* (Bueno, 1995, 1995a).

En primer lugar, desde la teoría de la ciencia propuesta por el Materialismo Filosófico se postula que las ciencias no tienen *objeto*, sino *campo*. Campo biológico, antropológico, termodinámico, etc., son respectivamente los campos de investigación de la biología, la antropología y la termodinámica, por ejemplo. *Campo* es concepto gnoseológico destinado a eliminar el concepto de *objeto* aplicado a las ciencias. *Campo* designa aquí un conjunto de clases, de elementos enclasados, con relaciones entre ellas, de forma que se puedan establecer operaciones entre los términos o elementos de las distintas clases. Como señala Bueno (1992), con una clase única no habría más que tautologías. En suma, el *campo* de la literatura es el conjunto de *materiales* que constituyen la *totalidad atributiva* de las obras literarias junto con las entidades en ellas implicadas o relacionadas, en la que es posible identificar diferentes conjuntos o clases de *términos* (realidades físicas con

las que trabaja la teoría literaria), entre los que un sujeto operatorio establece *operaciones* interpretativas (crítica literaria), de acuerdo con sistemas, reglas o estructuras de *relaciones* lógicas (metodología literaria)[3].

En segundo lugar, el *material* de una ciencia es todo aquello que puede ser física y lógicamente objeto de estudio por parte de esa ciencia: materiales, recursos, objetos, seres humanos, formas, signos... El material de la literatura delimita las partes del campo científico que tienen relación con la ciencia en cuestión, la Teoría de la Literatura, y las que no lo tienen. Afirmar, por ejemplo, que el objeto de la Antropología es el ser humano es algo ridículo, porque el ser humano también es objeto de la Física, de la Medicina, de la Sociología, de la Economía, etc. Los objetos no definen a las ciencias, son los campos los que las definen, como ha demostrado la teoría del conocimiento elaborada por Gustavo Bueno (*Teoría del cierre categorial*, 1992). El objeto de la antropología es el *material antropológico* (un hueso humano, un hacha prehistórica, un idioma, un conjunto de relaciones sociales..., pues todos estos objetos son humanos, o resultado de la actividad humana, pero no son "el hombre"), del mismo modo que el objeto de conocimiento de la Teoría de la Literatura son los *materiales de la literatura* (las obras literarias; sus formas, sus referentes; las lenguas; los autores, editores, críticos, lectores, intérpretes; la sociedad, la historia literaria, las ideologías literarias, los transductores, etc., pues todas estas entidades son materiales implicados ontológicamente en el conocimiento literario, pero no son por sí mismos, ni considerados aisladamente, "la literatura"). Cómo se define el *material* de una ciencia es algo que hay que responder desde un capítulo específico de la gnoseología materialista (Bueno, 1992, 1995).

En tercer lugar, el *espacio* de una ciencia es el lugar o dimensión en el que está incluido el *material* con el que esa ciencia trabaja empíricamente. Desde un punto de vista histórico, el *espacio* de la Teoría de la Literatura se ha interpretado como un escenario codificado o canónico en el que hay que entender la literatura desde la mímesis aristotélica, la preceptiva clásica, la retórica, la filología, la lingüística, el historicismo, el psicoanálisis, el marxismo, la poética de lo imaginario, los formalismos y neoformalismos, la estética de la recepción, la semiología, la sociología, la deconstrucción, los feminismos, el nuevo historicismo, el multiculturalismo, entre un largo y contemporáneo etc. Cada teoría de la literatura ha codificado y diseñado su propio *espacio* para interpretar dentro de él lo que desea entender y autoriza a interpretar como Literatura, y ha prescindido, según sus intereses,

(3) *Términos*, *Relaciones* y *Operaciones* son los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico (Bueno, 1992), es decir, el espacio en el que se sitúan los materiales que constituyen el campo de investigación de una ciencia.

gremiales o institucionales, científicos o ideológicos, de aquellos materiales y conceptos que no satisfacen plenamente sus orientaciones, creencias o presupuestos. Algunas teorías han situado el espacio literario en un lugar metafísico, hipostasiado, como la preceptiva aristotélica del Renacimiento y el Neoclasicismo; con idéntico rigor, otras teorías de nuestro tiempo han situado el *espacio* de la literatura en el contexto de las ideologías, monistas y megáricas, del mundo contemporáneo, como el feminismo y el nuevo historicismo, desarrollados al lado de creencias y exigencias constitutivas de un mundo social. De cualquier modo, no es posible entender la literatura solo desde la ciencia, la ideología, la religión o la antropología, ni tampoco desde la literatura misma, como pretendieron originariamente algunos comparatistas y más recientemente los formalistas del siglo pasado[4]. El conocimiento de la literatura requiere la comprehensión del *espacio* en el que están físicamente incluidos, en relaciones dialécticas y procesos constantes de *interacción*, *pluralidad* y *codeterminación*, la totalidad de sus materiales.

Delimitado el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, vamos a exponer a continuación los cinco postulados fundamentales en los que se basa como método de interpretación literaria.

3.1. Racionalismo

En la interpretación de la literatura no se puede aceptar la existencia de ideas que desborden los límites de la razón humana. No se puede admitir la posibilidad de trabajar con ideas irracionales. Es irracional toda idea que, o bien provoca indefinidamente una suspensión en el juicio, es decir, que de forma constante inmoviliza al sujeto cognoscente en el escepticismo, o bien excluye soluciones, operaciones o interpretaciones racionales, aunque estas últimas resulten conflictivas, dialécticas o incompatibles entre sí. Las ideas son construcciones de la razón humana, están inmersas en el desarrollo de su propia historia, y ni sus orígenes ni sus consecuencias pueden situarse racionalmente fuera del espacio antropológico. No es posible dar por supuesta la esencia de algo —de la religión por ejemplo, esto es, de

(4) La literatura no se explica desde sí misma, sino que está rodeada de entidades que no son estrictamente literarias, así como de muchos otros elementos ajenos a ella. No se puede aceptar por tanto que toda la literatura sea inteligible exclusivamente desde los formalismos. La literatura no es absolutamente autónoma. Está inmersa en un espacio que no es exclusivamente literario, estético o poético, y del mismo modo que dentro de ese espacio no todo puede explicarse a partir de lo meramente literario, fuera de esa placenta envolvente, esto es, más allá de los límites de su campo categorial, la literatura tampoco resulta inteligible como tal. El *espacio literario* es un conjunto de realidades que envuelven a la literatura y que no son necesariamente literarias, pero gracias a ellas los materiales literarios pueden organizarse de forma científica e interpretarse de forma crítica.

un dios, como núcleo esencial de ese algo—, si los saberes categoriales o científicos no pueden por sí mismos explicarla racionalmente, es decir, exponer de forma crítica, en qué se sustantiva esa esencia. En consecuencia, no se puede aceptar nunca el uso de las ideas como principios *a priori* en los que encajar una realidad que las desborda. Desde este punto de vista, se impugnarán como inaceptables todas las interpretaciones místicas o teológicas dadas sobre las obras literarias, de las que Cervantes ha sido objeto con excesiva frecuencia, al considerar al *Quijote* como expresión de la filosofía nacional de España, como la Biblia de tal o cual ideología, etc.; al igual que cualesquiera interpretaciones míticas de personajes emblemáticos: don Quijote como símbolo de la libertad, la paz o la solidaridad[5]. Este tipo de análisis literario es una simple visión metafísica, en el que se proyecta el psicologismo, la ideología, o simplemente el irracionalismo, de determinados grupos o individuos. El materialismo no puede aceptar que supuestas ideas metafísicas, propuestas por cualesquiera lectores, por muy autorizados, célebres o modélicos que estos sean, sustituyan ontológica y formalmente a la obra literaria y a su texto. Las interpretaciones teológicas o místicas de la literatura, saturadas de emociones trascendentes, no nos informan acerca de las obras literarias, sino acerca de las personas y sujetos que dicen

(5) Desde esta perspectiva se puede desmontar, discutir y rechazar toda una serie de interpretaciones estultas y metafísicas que históricamente, y de nuevo en nuestros días, se reiteran sobre qué significa don Quijote para un lector del siglo XXI. Ontológicamente, don Quijote es un material literario creado por Cervantes en 1605-1615, en la novela que lleva su nombre. Los materiales literarios de que está formado hacen de él un personaje literario, interpretable desde los ejes sintáctico, semántico y pragmático del espacio semiológico. Hasta aquí, lo evidente. Una etapa de la interpretación trascendente comienza cuando se advierte que don Quijote, como material literario, se convierte en una *estructura* que desborda su *génesis*, es decir, se advierte cómo históricamente desarrolla un *cuerpo* muy superior a su *núcleo*. Tal es su potencia como personaje novelesco y como material literario. Así, nacido de los materiales literarios creados por Cervantes en 1605-1615, don Quijote se ha convertido en un material pictórico, escultórico, folclórico, histórico y geográfico, etc., e incluso médico (las autopsias psicoanalíticas que han hecho, o más bien tratado de hacer, algunos médicos con don Quijote son memorables...) Hasta aquí, la física. Metafísicamente, las interpretaciones de don Quijote renacen en nuestros días. Cuando esta estructura, don Quijote como material literario, que ha desbordado a lo largo de 400 años su génesis cervantina, se interpreta desligándose del núcleo, es decir, cuando se interpreta al margen de su material literario genético, primigenio, entonces sucede que *se desvertebra de su cuerpo*, *sale de su cuerpo material* y... (claro está) *sube a los cielos*: se hace metafísica, se hipostasía, se transubstancializa, y acaba por interpretarse desde un limbo. En lugar de hacerse forma y materia, lo que *ya* es, se hace mito, tótem, fetiche. Es un disparate equivalente al de concebir un hígado que metaboliza proteínas al margen del aparato digestivo, es decir, desposeído de toda vinculación con una realidad material de la que es funcionalmente inseparable. Don Quijote se convierte así en el dios de una teología literaria, o ni siquiera literaria, que puede ser de signo marxista, católico, protestante, posmoderno, feminista, culturalista..., porque cualquier fundamento sirve con tal que sea Monista o esté reducido a un único término. El resultado es todo menos interpretación literaria, científica, crítica o dialéctica, todo menos racionalismo.

interpretarlas para nosotros. Todas las ideas metafísicas actúan causalmente a través de ideas corpóreas y operatorias, que siempre son manejadas por los intérpretes del material literario. La literatura es un conjunto de materiales racionalmente inteligibles, porque son obra de la razón humana y porque por ello mismo exigen una interpretación humana y normativa. No se puede hacer crítica literaria sin criterios, es decir, al margen de la razón.

Y ha de insistirse en que la razón es aquella facultad humana que permite construir criterios cuyo fin es interpretar la realidad de forma compartida. La razón es, pues, una facultad constituyente de criterios capaces de construir, comunicar e interpretar, una realidad compartida, por supuesto socialmente, y siempre de forma sistemática, causal y lógica. El egoísmo colectivo que pretende negar —gremial o individualmente— esta realidad compartida, emulsionarla y descoyuntarla, a la que de forma real y efectiva nadie puede sustraerse ni negarse, si no es por la puerta de la locura, el irracionalismo y la utopía, encuentra en la posmodernidad contemporánea una de sus más intensas manifestaciones.

3.2. Crítica

Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico ha de desarrollarse en el ejercicio de la crítica literaria. No hay crítica literaria sin teoría o sin literatura, es decir, al margen de un objeto de conocimiento y de un método de interpretación. No resultará ocioso recordar que la palabra *crítica* aparece en español con un sentido moderno en *El criticón* (1651) de Gracián y en el *Teatro crítico universal* (1726) de Feijoo. Del griego *crinein*, el Materialismo Filosófico concibe la crítica literaria como una *criba*, clasificación, ordenación, valoración o análisis sobre el que construir una interpretación *científica* y *dialéctica* de los materiales literarios. La crítica literaria basada en el Materialismo Filosófico ha de ser científica y dialéctica, y no *doxográfica*, ni *ideológica*, ni *moral*. Doxografía, ideología y moral son formas *acríticas* de conducir y expresar el saber literario, frente a la ciencia y la dialéctica, que son formas esencialmente *críticas* de expresión, interacción e interpretación de saberes y conocimientos.

Es acrítico todo intento de definir la literatura o sus materiales mediante algún predicado permanente y global, tales como *identidad*, *tolerancia*, *memoria*, *cultura*, *solidaridad*, *negritud*, o cualesquiera *dioses* o *ismos* (homosexualidad, mestizaje, feminismo, multiculturalismo...), entre tantos ejemplos de *palabras mágicas*, estultamente bien vistas, y políticamente correctas, porque estos predicados son siempre abstractos, y presuponen ya la ideología o las creencias que se pretende derivar de ellos. Los materiales literarios no son una esencia rígida y lineal, inmutable o definitivamente dada,

sino un contenido que *está haciéndose* y *reelaborándose* circularmente, esto es, dialécticamente, en cada experiencia que nos relaciona con ellos, a partir de un *núcleo* (la obra literaria), a través de un *cuerpo* (todos materiales literarios que, como tejidos, forman parte del cuerpo o estructura de la literatura sistemáticamente organizada: lenguaje, cultura, sociedad, autores, editores, lectores, intérpretes críticos...), y a lo largo de un *curso* (la historia de los materiales literarios, su creación, difusión, evolución e interpretación) que transmite y transforma incesantemente la forma, el sentido y los materiales de la literatura.

La *crítica* consiste ante todo en ordenar gnoseológicamente los materiales que constituyen nuestro objeto de interpretación según su contenido de realidad, es decir, según su contenido de *verdad*.

La crítica ejercida desde la Teoría de la Literatura, si pretende ser consistente y consecuente con los conceptos objetivos de las formas literarias que trata de explicar, ha de estar basada en una gnoseología que tenga en cuenta los criterios de *materia*, *forma* y *verdad*, es decir, ha de estar basada en una *gnoseología materialista*. Toda disciplina es inseparable de la *materia* que *conforma*, es decir, de la *materia* que da *forma*, a su objeto de conocimiento. La Teoría de la Literatura es inseparable de los *materiales* de la literatura. A una gnoseología materialista corresponderá determinar formalmente, esto es, teórica o teoréticamente, las posibilidades del conocimiento humano sobre los *materiales literarios* que constituyen el campo de investigación de la Teoría de la Literatura.

La epistemología se diferencia de la gnoseología en que la primera, como teoría del conocimiento basada en la oposición objeto conocido / sujeto cognoscente, no tiene en cuenta el problema de la *verdad*, o simplemente la da por supuesta, al margen de toda consideración crítica. Por su parte, la ontología es, como sabemos, aquella disciplina filosófica que se ocupa del estudio del Ser (del griego *ontos* y del latín *ente*), y que el Materialismo Filosófico prefiere denominar, estrictamente, *materia*. Porque el *ser*, o es material, o no es.

La gnoseología materialista considera que la materia y la forma son realidades inseparables, aunque disociables, es decir, no hipostasía, no convierte en metafísica, ni a la materia ni a la forma, sino que las trata como realidades sustantivadas, conjugadas y solidarias. Como teoría de la ciencia, el objeto de la gnoseología materialista es explicar la conexión entre la *materia* de una ciencia y su *formalización* o *conformación* como tal materia específica de esa ciencia, es decir, en el caso que nos ocupa, determinaría la relación entre los *materiales literarios* y las *teorías*, *formas* o *teoremas* que los estudian, esto es, la Teoría de la Literatura, la cual permite interpretar conceptualmente la *verdad* en ellos contenida.

La gnoseología materialista, al desarrollarse dentro de las coordenadas gnoseológicas de *materia*, *forma* y *verdad*, constituye la denominada Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992). Esta teoría de la ciencia difiere de la epistemología aristotélica, kantiana o carnapiana, porque no puede aceptar que la *forma* de una ciencia sea una forma silogística, una forma *a priori* del entendimiento, o una forma lingüística o matemática. La gnoseología materialista, en que se basa la Teoría del Cierre Categorial, busca la *forma* o *conformación* de una ciencia en los nexos esenciales que la vinculan con sus contenidos de *verdad*, los cuales se objetivan en las concatenaciones o relaciones unitarias de sus partes o *materias*, constituyentes de su unidad inmanente, la cual se fundamenta de forma efectiva en la *unidad sintética* de sus partes materiales. Dicho de otro modo: toda ciencia ha de explicar formalmente sobre qué contenidos materiales está sistemáticamente construida. No se puede hacer una investigación científica de espaldas a la materia. Pues, en ese caso, ¿qué estamos estudiando? Fantasmagorías metafísicas.

En función de la verdad de las ciencias, esto es, de la formalización conceptual de su contenido material, la distinción gnoseológica entre *materia* y *forma* conduce a cuatro tipos posibles de teorías del conocimiento, a las que se refiere Bueno en su *Teoría del cierre categorial* (1992).

En primer lugar, cabe referirse al *descriptivismo*, como teoría de la ciencia que sitúa la *verdad* científica en la *materia* constitutiva del campo de cada ciencia (hechos, fenómenos, observaciones...), e interpreta aquello que puede encontrarse asociado al proceso científico (lenguaje, instituciones sociales, razonamientos, libros, experimentos...) como *formas* que no contribuyen propiamente a la conformación de la verdad científica —que se supone ya dada—, sino que facilitan metodológicamente el acceso a las verdades manifestadas por las descripciones de los hechos o de los fenómenos. La idea de verdad que sostiene el descriptivismo equivale a la noción griega de *aléetheia*, es decir, un descubrimiento de la realidad, un hallazgo desvelado de lo que es *tal como es*. Se supone de este modo que la verdad reside en la materia y que el científico no hace sino des-cubrirla, des-velarla, esto es, describirla. La materia, el objeto, es el lugar en el que reside la ciencia, y la forma (matemática, lógica, lingüística) no hace más que reflejarla o representarla. Desde este punto de vista, la ciencia estaría constituida por una *teoría*, es decir, por una *forma*, que da cuenta descriptiva de unos hechos o materiales objetivos y externos. Se trataría de una ciencia constituida por un tipo de *conocimiento* referido a una *experiencia*. Es una concepción científica dualista, que descansa en la distinción entre un objeto y un método. Ofrece un espacio epistemológico bidimensional. De este modo, los contenidos de una ciencia se entienden como reproducción o reflejo *teórico* y *formal* de un material *objetivo* y *externo*, que se supone previamente dado y autónomo

(Aristóteles). En otros casos, ese mismo material puede ubicarse en la conciencia, el "pensamiento interior del hombre", la vida subjetiva, la fe, la vivencia, la memoria, etc., de modo que la teoría describe en este supuesto una experiencia *subjetiva* e *interna*, dada de forma espontánea o genial en la mente del individuo (Kant). Agustín de Hipona o Lutero hablarían en este caso de mística o revelación, como forma de acceso a la Verdad, divina y metafísica. El primero de los supuestos antemencionados remite a la epistemología aristotélica, en la que se basa la teoría de la mímesis o imitación de la naturaleza como principio generador del arte, mientras que el segundo de los casos remite a la epistemología kantiana, que sitúa el centro de gravedad de toda interpretación en la conciencia o subjetividad del yo. De un modo u otro, ambos procedimientos son epistemológicos (objeto / sujeto), no gnoseológicos (materia / forma), y su fin se limita a desvelar formalmente unos contenidos —sean exteriores al yo, sean dados en la inmanencia de su propia conciencia—, de modo que la naturaleza científica de su proceder se basa siempre en un mero descriptivismo. En su ensayo *La deshumanización del arte*, Ortega expresó con claridad esta diferencia que marca el paso de la mímesis aristotélica al idealismo kantiano: "de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas" (Ortega, 1925/1983: 41). La epistemología descriptiva reconoce la presencia y función de las *formas* científicas, pero no las considera constitutivas de la *verdad* científica, y en esto se diferencia de la gnoseología materialista. Tal es el caso del positivismo histórico, que en su aplicación literaria se limitó a describir el acontecer historicista de los hechos literarios (autores, fechas y obras), de la *fenomenología* de Husserl, del primer positivismo lógico del *Círculo de Viena* (Schlick y Carnap)[6], o de la retórica y poética del psicoanálisis freudiano, por ejemplo.

(6) El descriptivismo hace un uso muy relajado del término *ciencia*, como cuerpo organizado de conocimientos, algo que en sí mismo es equívoco e inútil. Se trata más bien de un sinónimo del término *disciplina*, que incorpora a sus contenidos una segunda acepción de ciencia, como cuerpo de conocimientos históricamente desarrollados. Además, excluye dos atributos esenciales de toda ciencia, que, desde Descartes, se reconocen como ineludibles: su carácter necesario y su fundamento verdadero. El punto débil de esta idea descriptivista de ciencia es que carece de posibilidades para discriminar conocimientos cuyo estatuto gnoseológico es claramente diferente. Se puede aplicar por igual a la Química y a la Matemática que a la Historia, la Jurisprudencia o la Teología (aun cuando esta última no es una ciencia, porque su objeto de conocimiento, Dios, es fisicamente igual a cero). Además, se le pueden hacer otras dos objeciones importantes. La primera, que no da cuenta del proceso efectivo, operativo y constructivista, de las ciencias positivas, ya que ninguna ley universal puede derivarse de un número finito de datos experimentales. (La inferencia por abstracción no basta para fundamentar un conocimiento objetivo, verdadero y necesario). Y la segunda, que es pura ingenuidad gnoseológica pretender que, por una parte, haya unos hechos (materia) y, por otra, una teoría (forma); es decir, por un lado, unos hechos sensoriales y, por otro, sobrevalorándolos, o yuxtaponiéndose a ellos, una construcción racional (de apariencia lingüística, lógica o matemática). Muy al contrario de lo que suponen estas dos limitaciones,

En segundo lugar, hay que referirse al *formalismo* o *teoreticismo*, como teoría de la ciencia que sitúa la verdad científica en el proceso *formal* de construcción de conceptos, o de enunciados sistemáticos. Se basa en una idea de verdad próxima al concepto lógico y formal de *coherencia* de las construcciones científicas. Las ciencias se conciben de este modo como sistemas o teorías hipotético-deductivas. El formalismo surge al renunciar inicialmente a los axiomas evidentes, o verdaderos por sí mismos, y al establecer a continuación una equivalencia entre *axiomas* evidentes y *postulados* formales, pero carentes de contenido, en torno a los cuales comienza a enunciarse un sistema coherente de proposiciones derivadas. El teoreticismo alcanzó su máxima expresión en buena parte de las teorías literarias del siglo XX, a través del formalismo ruso, el estructuralismo, el neoformalismo francés y los posestructuralismos posmodernos. Lo mismo cabe decir del formalismo matemático de David Hilbert, o del paradigma kepleriano, auténtica aplicación extensiva del deductivismo matemático al terreno de la Astronomía y de la Física. Modernamente, la idea teoreticista de ciencia está ligada a la escuela del filósofo Karl Popper, cuyo teoreticismo subraya la primacía de la forma sobre la materia en su definición de ciencia y de conocimiento científico, intensificando el componente teórico constructivo y operativo que se da *de facto* en la investigación científica. De este modo, se considera que los contenidos de una ciencia son algo esencialmente vinculado a las estructuras operatorias sintácticas, lingüísticas y lógico-formales, las cuales no se resolverían en el campo de los "datos" empíricos y materiales, sino en el terreno de las formas. De este modo, en última instancia, si algo falla, la realidad "está mal hecha". El conocimiento científico no procede, pues, por inducción, sino por operaciones hipotético-deductivas, formuladas para dar cuenta y razón de los fenómenos materiales. Sin embargo, el punto débil del teoreticismo popperiano reside precisamente en la conexión entre la *ciencia*, que se considera como mundo autónomo y creador (ámbito de la forma vivificadora), y la *realidad*, o mundo de los hechos (que se concibe como un mundo inerte, o de materia inerte, ante las formas vivas de la ciencia). Un nexo negativo une, pues, las teorías a los hechos. La teoría de la ciencia se desarrolla en virtud de su propia fuerza y coherencia interna,

---

la razón, la construcción racional, es la reorganización misma de las percepciones, de los preceptos, que son los objetos mismos. La verdad está en los hechos, tal como reconoce la tradición filosófica racionalista (*verum est factum*). Vid. a este respecto la obra de Mondolfo (1971), quien recoge abundantes conceptos que apuntan en esta dirección, desde Anaxágoras ("el hombre piensa porque tiene manos") hasta Vico ("el criterio de tener ciencia de una cosa es efectuarla"). En este mismo contexto, cabe recordar las declaraciones de Pierre-Gilles de Gennes, Premio Nobel de Física (1991), al diario *El País* (22 de mayo de 1993): "Para pensar hace falta estar en contacto con la realidad". En todos los supuestos señalados, vid. siempre Bueno (1972, 1992, 1995, 1995a).

y cuando alguna de sus proposiciones no se ajusta o adapta al plano de los hechos, resulta desmentida, refutada, o falseada, hasta que se adapte.

Frente a Popper y su concepción teoreticista de la razón y la ciencia abstractas, utópicas y ucrónicas, que sobrevuelan la materia y la informan desde el exterior, cabe advertir que la racionalidad efectiva humana es propia de sujetos corpóreos individuales y operatorios, es decir, que operan e interactúan en el medio exterior, circundante y envolvente[7].

En tercer lugar, el denominado *adecuacionismo epistemológico* se caracteriza por ser una teoría de la ciencia que distingue, en los cuerpos de las ciencias, una *forma* (lingüística, conceptual, teórica...) y una *materia* (empírica, real...), y porque define la verdad científica como una correspondencia o *adaequatio* entre las construcciones formales de las ciencias y la materia empírica o real constitutiva de sus campos. El adecuacionismo se basa, en consecuencia, en un postulado de correspondencia, concordancia o armonía, entre dos órdenes de componentes, mediante una hipóstasis o conversión metafísica que resulta inaceptable desde los presupuestos materialistas y racionalistas[8]. El adecuacionismo epistemológico es la teoría en la que se basa Hans-Robert Jauss (1967, 1970) al exponer su estética de la recepción, de modo que establece una adecuación o yuxtaposición entre la obra literaria (materia), por una parte, y una idea fenomenológica y sociológica de lector (forma), por otra parte. Jauss impone la coordinación o adecuacionismo entre ambos términos —la obra como objeto y el lector como sujeto—, incurriendo en un extraordinario idealismo formalista y epistemológico, desde el momento en que postula la existencia, sin duda virtual, fenomenológica y

(7) Popper concibe la naturaleza como algo eterno (ucrónico) y sin lugar de reposo (utópico). No deja de ser irónico, para el teoreticismo, que las matemáticas, ciencias exactas por excelencia, no puedan nunca ser desmentidas por los hechos, habida cuenta de su naturaleza formal y abstracta. La racionalidad (tecnológica, científica y filosófica, no puede pensarse sin el lenguaje, pero esta misma racionalidad no puede reducirse exclusivamente al lenguaje. Como señala Bueno (1992), tan racional es el sistema métrico de numeración decimal como el uso humano de la pentadactilia para manipular objetos corpóreos y tangibles. El concepto de racionalidad está vinculado al concepto del comportamiento individual independiente, es decir, al sujeto humano corpóreo y operatorio.

(8) Heredera de las formulaciones originales de Aristóteles, esta tendencia epistemológica supone que el conocimiento científico descansa de igual modo y en igualdad de condiciones sobre los dos fundamentos de toda ciencia: los componentes formales (*teoria*) y los componentes materiales (*empiria*). La verdad científica se define así por la relación de adecuación o correspondencia (isomorfismo) entre la forma proposicional desplegada por la lógica científica y la materia inerte a la que aquella forma va referida y referenciada. Es el caso de la conocida "teoría semántica de la verdad" formulada por Alfred Tarski. El adecuacionismo, con su postulado de la exacta correspondencia entre forma y materia, se presenta como una conjunción de la hipóstasis (sustantivación metafísica) de la materia practicada por el descriptivismo y de la hipóstasis de la forma proyectada por el teoreticismo.

teoreticista, de un lector "ideal" —que Iser (1972) denominará "implícito"—, y que será de todo menos un lector real y efectivamente existente. Será un lector sin cuerpo, sin biografía, sin existencia operatoria. El lector diseñado por Jauss es un lector que nunca ha aprendido *operatoriamente*, esto es, de forma efectiva, a leer ni a escribir (Maestro, 2010).

En cuarto y último lugar, hemos de referirnos al *circularismo gnoseológico* propuesto por Bueno (1992), como teoría de la ciencia que concibe y organiza los sistemas proposicionales o causales como multiplicidades de elementos relacionados entre sí, no según un orden lineal (de principios a consecuencias, de causas a efectos), sino según un orden *circular*, en el que las consecuencias o los efectos pueden desempeñar a su vez, en un momento dado del proceso, la función de principios o causas. El circularismo gnoseológico considera que la distinción entre materia y forma de las ciencias debe entenderse como la relación entre dos órdenes yuxtapuestos, nunca hipostasiados (adecuacionismo), con el fin de construir el lugar de la verdad en la ciencia, sin negar por reducción la forma en la materia (descripcionismo), y sin negar tampoco por reducción la materia en la forma (formalismo o teoreticismo), sino mediante una transformación o transducción (Maestro, 1994, 1996, 2002) mutua y circular, solidaria y conjugada (Bueno, 1978a), de la una en la otra, de modo que la *forma* constitutiva de la ciencia pueda presentarse como el nexo esencial de concatenación y relación, como identidad sintética, de las partes constitutivas de la *materia* de las ciencias y, por supuesto, como contenido mismo de la *verdad* científica. La gnoseología materialista es la ejecución del circularismo gnoseológico, que está en la base de los procesos de construcción, comunicación, interpretación y transducción de los materiales literarios (Maestro, 2007b)[9].

(9) En consecuencia, la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992) asume del *descriptivismo* la exigencia de una presencia positiva del material empírico de una ciencia, y del *teoreticismo* su afirmación de una realidad constructiva, operatoria, lógico-formal en toda ciencia. Sin embargo, pretende superar las limitaciones de estas concepciones epistemológicas mediante el *dualismo* entre materia y forma, y a través de la *disociación* entre una "forma lógica", supuesta depositaria de una racionalidad que se aplica a diferentes materias o contenidos empíricos. La Teoría del Cierre Categorial de Bueno (1992) considera que la forma lógica es solo el modo de organizar ciertos contenidos, el modo de establecer la conexión de unos materiales con otros en un contexto social. La racionalidad incluye la referencia a la materia, y no es disociable de ella de ningún modo. Porque materia y forma son conceptos conjugados, es decir, conexos internamente, e indisociables, pues no pueden darse por separado ni autónomamente (como sucede con otros conceptos conjugados: reposo / movimiento, espacio / tiempo, padre / hijo…) (Bueno, 1978a).

3.2.1. Doxografía

Doxografía es todo saber o conocimiento que resulta referido, situado o aislado acríticamente en un pasado histórico, o en un presente descriptivo irrelevante como tal presente. En el ámbito de la literatura, conduce a interpretaciones insulares, históricas, acríticas, ajenas al presente, distantes de toda incidencia en el mundo contemporáneo. Es un saber acerca de los textos de Homero, Rabelais, Goethe o Pessoa, desarrollado completamente al margen de su valor crítico en el espacio contemporáneo del intérprete. Doxografía literaria será, pues, toda interpretación acrítica que se haga de los materiales literarios. El comentario doxográfico fosiliza el valor de la literatura, lo reduce a la expresión arqueológica de un mundo pretérito, históricamente consumido y críticamente clausurado. En este sentido, la Teoría de la Literatura no debe quedar reducida, a través de la crítica literaria, a una descripción históricamente clausurada y acríticamente inerte de la literatura ni de sus métodos de interpretación. La historia de las teorías literarias conforma el cuerpo doctrinal de la Teoría de la Literatura, históricamente reconocido, y que se constituye en disciplina histórica y filológica cuyo fin es el de interpretar, analizar, comparar, etc., los textos de las obras consideradas como literarias, así como sus autores, lectores e intérpretes o transductores. El uso históricamente cerrado de la teoría literaria es una doxografía, es decir, un análisis filológico, comentado, hermenéutico, pero aislacionista y anestesiado, diríamos incluso que sedado y domesticado, de los textos literarios. En el mejor de los casos puede llegar a ser una exposición histórica de los contenidos de la literatura, reduciendo con frecuencia la Historia a una "base de datos". Así desarrollada, la crítica literaria es una rapsodia doxográfica. En su aplicación a los materiales literarios, esta doxografía sería una suerte de filología o hermenéutica de los textos —a ellos quedan reducidas la pluralidad, exterioridad y codeterminación de los materiales literarios— en que se codifican las emociones, las ideas, a veces también las doctrinas, de autores del pasado. Sin embargo, el saber literario no puede limitarse acríticamente a un saber doxográfico, porque la literatura es un discurso superior e irreductible a este tipo de conocimientos acríticos y pretéritos. La literatura no es un fósil. No es tampoco un material que haya que mitigar o domesticar para convertirlo en un producto acrítico, e ideológicamente digestivo ante tales o cuales sociedades y movimientos históricos. Por eso el saber literario es un saber acerca del presente y desde el presente. Es un saber de "segundo grado", porque presupone la existencia de saberes previos, de "primer grado" (poética, filología, lingüística, retórica, ecdótica...) Estos saberes previos constituyen un estado de las disciplinas literarias o ciencias categoriales suficientemente desarrollado para que la Teoría de la Literatura

pueda constituirse como una ciencia definida capaz de interpretar *desde* ellos los materiales de la literatura. La Teoría de la Literatura no es un amor a la literatura, ni nada de eso, sino un saber sustantivo, un saber en sí mismo, un conocimiento científico de naturaleza crítica y dialéctica. El saber literario es siempre un saber contra alguien, un saber que nace y crece del conflicto dialéctico. Las ideas que interpretan la literatura surgen del conflicto dialéctico entre los diferentes conceptos que proporcionan las disciplinas literarias. Los conceptos son resultado de las ciencias, y definen categorialmente campos científicos cerrados; por su parte, las ideas son siempre objeto de una filosofía. En las universidades europeas persiste, con insistencia cada vez mayor, el cultivo de géneros de investigación filológico-doxográficos completamente desconectados de la literatura inmersa en los problemas del mundo contemporáneo, mientras que en las universidades americanas dominan los géneros de interpretación política completamente desconectados de la literatura, pero estrechamente vinculados a creencias, etnias e ideologías blindadas por las leyes civiles, penales, y siempre intimidatorias, de lo políticamente correcto. Disponer de conocimientos literarios no equivale a saber interpretar los materiales literarios. Lo primero se llama doxografía; lo segundo, capacidad para ejercer la crítica literaria en términos científicos y dialécticos, es decir, en contra de los discursos ideológicos dominantes, que han de ser triturados desde criterios científicos, y en contra de los discursos morales "políticamente correctos" (como se ha dado en llamar), que han de ser desmitificados desde una dialéctica que demuestre su incompatibilidad con otros discursos morales, o incluso éticos[10]. La doxografía es, en suma, el procedimiento más eficaz para disolver, reducir o jibarizar todo contenido crítico que pueda objetivarse en el ejercicio de la interpretación literaria. Es la forma de escritura preferida por los cobardes y por los colaboracionistas. Aunque estos últimos siempre disponen de otra preferencia más eficaz: la *crítica ideológica*, dignificada bajo el mítico marbete del *compromiso*. Ocurre con frecuencia: los intelectuales, antes que estar comprometidos con la verdad y la crítica, son simples *colaboracionistas* del poder.

3.2.2. Ideología

Ideología es todo discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos contenidos materiales están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social, y

(10) Para un enfoque dialéctico entre ética y *moral*, como términos disidentes, y con frecuencia incompatibles entre sí, *vid. infra*. Una exposición global de esta dialéctica puede verse muy detalladamente en Bueno (1996).

cuyas formas objetivas son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología incurre siempre en la deformación aberrante del pensamiento crítico, y por eso se enfrenta de este modo con la *ciencia* y con la *filosofía*. En efecto, una de las primeras transformaciones históricas que provoca el desarrollo del conocimiento científico es la crítica y la disolución del pensamiento mítico. Aún así, las cenizas de los mecanismos que generan los mitos sobreviven en las sociedades modernas y contemporáneas a la crítica de la razón —pura y práctica— bajo la forma y el contenido de las *ideologías*. Las ideologías son siempre plurales. Remiten en cada caso a una pluralidad en la que de alguna manera todas están implicadas. No hay civilización sin ideologías. Es una ficción hablar de una única ideología, como es una ficción hablar de un pensamiento único[11]. Las ideologías son representaciones organizadas lógicamente, capaces de expresar el modo en que las personas viven, comunican e interpretan la realidad en que están insertas. Al igual que los mitos en las culturas bárbaras, las ideologías contribuyen en las culturas civilizadas a asegurar la cohesión del grupo social en función de unos intereses prácticos inmediatos, es decir, de unos intereses políticos decisivos. Las ideologías incorporan materiales heterogéneos, desde los que disponen su propia justificación lógica —consecuencia del rigor impuesto por el desarrollo de los saberes críticos— ante las alternativas de otras ideologías opuestas y enfrentadas, a las que excluyen internamente y critican en público. Las ideologías asocian los Ideales (Libertad, Felicidad, Paz...) a las dimensiones psicológicas, lingüísticas, sociológicas..., del ser humano, y convierten en valores absolutos los resultados particulares y relativos que se derivan de tales asociaciones. La idea de la filosofía marxista, según la cual en toda sociedad civilizada hay una *ideología dominante* que refleja las ideas de estos grupos sociales dominantes, los cuales se las arreglan para imponerlas al resto de la sociedad por procedimientos más o menos coactivos y sofisticados, es hoy día plenamente vigente. Desde la sociología del conocimiento de K. Mannheim (1929) se considera que toda ideología es un fenómeno psicológico, una deformación o error que sufre un individuo o grupo social en alguna dimensión de su pensamiento. Algo así como un prejuicio o un conjunto sistemático de prejuicios bien organizados y justificados. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico considera

(11) Un pensamiento único no es cuantificable como tal, por el mero hecho de que no sería perceptible como tal. Si solo hubiera un único discurso, no podríamos identificarlo. La unidad solo es visible, y por tanto factible, desde la pluralidad, como mínimo, de dos pensamientos. De este modo, un discurso puede percibir al otro como una *unidad diferente* de la suya propia, pero no como una *exclusividad*, es decir, no como una realidad única, porque en ese caso el *otro* carecería de la conciencia de ser *diferente*. A esta elementalísima lección de lógica de clases todavía no han llegado quienes creer discutir, desde su anomia particular, la existencia falaz de un supuesto y paradójico "pensamiento único".

que toda ideología es una especie de engaño necesario e inconsciente, una deformación intencionada y total del pensamiento. La ciencia y la filosofía, en su ejercicio racional más estricto, confieren a la *ideología* un sentido crítico y negativo. Se acepta indudablemente que la ciencia y la filosofía no siempre están exentas de contaminaciones ideológicas, pero hay que afirmar rigurosamente que ninguna ideología puede identificarse nunca ni con la ciencia ni con la filosofía, disciplinas a las que aquella siempre reconoce como discursos críticos y subversivos de los intereses propios de una ideología contraria. Se considera aquí que toda ideología es siempre una deformación aberrante del pensamiento crítico, cuya naturaleza es esencialmente científica o filosófica. Esta deformación del pensamiento crítico se advierte —de forma especial en la interpretación literaria— en dos irracionalismos fundamentales: el Idealismo y el Dogmatismo. El primero es una deformación semántica de la interpretación científica; el segundo, su imposición pragmática. Uno y otro son los dos pilares fundamentales de la crítica posmoderna (Maestro, 2004a; Maestro y Enkvist, 2010).

3.2.3. Moral

Moral es el conjunto de normas destinadas a preservar de forma organizada la cohesión de un grupo. No se puede considerar científica la teoría literaria ejercida con fines morales, cuyo objetivo es la conservación invariable y acrítica de los ideales de un determinado gremio o escuela pseudo-académica. El feminismo incurre positivamente en este imperativo, con más énfasis tal vez que ninguna otra "teoría literaria" del presente[12].

(12) Feminismos y nacionalismos se han convertido en los fundamentalismos más respetados, por temidos, de nuestro mundo contemporáneo. Por más que la presumen, nada de izquierda solidaria hay en ellos. Marcan ante todo la diferencia y la frontera, la discriminación y la desigualdad. Hablan, además, como quien dispone de poder para hacer daño. Desean para sí la superioridad de la que han de carecer los demás. Quien vive solo o sola vive una vida de ficción. La vida real no es una isla habitada por Robinson Crusoe. Todo nacionalismo, es decir, todo egoísmo colectivo, es un nacionalismo fabuloso. El siglo XX se cierra con la desvertebración más lamentable del pensamiento izquierdista (Bueno, 2003; González Cortés, 2007). Cualquier tiempo pasado fue mejor. La izquierda ha perdido la vanguardia de las ideas contemporáneas. Durante décadas, ser de izquierdas era, popularmente, ser progresista: confiar en el futuro, desarrollar ideas que los prejuicios de otros grupos sociales prohibían desarrollar. En todas las épocas el futuro está, por naturaleza, en las personas jóvenes. La juventud es lo único que hace cambiar la realidad. Ningún imperativo más marxista que este. La vejez es, por naturaleza, conservadora. Chomski es hoy un hombre jubilado, un viejo ciudadano estadounidense. Saramago, un Premio Nobel (con esto está dicho todo), nunca ocultó sus simpatías por el estalinismo. Walter Benjamin, Bertoldt Brecht, Herbert Marcuse, Theodor Adorno... Todos están muertos. De hecho, la "izquierda" es hoy un discurso indefinido. En el mejor de los casos, en el ejercicio de la política institucional, suele ser una *forma* cuyos *contenidos* pertenecen a la derecha.

Con el fin de desterrar mediante criterios científicos la interpretación moral de la interpretación literaria, el Materialismo Filosófico distingue entre ética y *moral*, de acuerdo con la lógica de clases atributivas y distributivas, que equivale a distinguir respectivamente entre *disociación* y *separación* (actualización de la distinción de los escolásticos entre "distinción real" y "distinción formal")[13]. Dos realidades son *separables* cuando pueden distanciarse e incomunicarse una de otra, esto es, cuando forman parte de una totalidad distributiva. Dos realidades son disociables cuando no pueden distanciarse e incomunicarse entre sí, y cuando además cada una de ellas conserva siempre sus propias relaciones con otras realidades, es decir, cuando forman parte de una totalidad atributiva organizada en *symploké*. Ética y Moral son, pues, inseparables, pero disociables, porque responden a leyes distintas: el individuo no es separable del grupo, pero sí disociable de él. La ética no se define por el origen de la fuerza de obligación (que emana del grupo, del número de los individuos, es decir, de la moral), sino por el objetivo de la norma ética, algo mucho más positivo que el origen especulativo de la fuerza de obligación. Las normas éticas, por su objetivo, se caracterizan porque son normas dirigidas a la preservación de la vida de los seres humanos, al margen de cualesquiera diferencias *a posteriori* (raza, nacionalidad, sexo, edad...) Desde este punto de vista, los delitos éticos mayores son el suicidio y el homicidio, incluyendo el martirio como una de las formas de suicidio autorizada por las religiones, y la guerra como una de las formas de homicidio legalizada por las democracias. La moral, como hemos dicho, designa el conjunto de normas destinadas a preservar la cohesión del *grupo*, y no la vida de los seres humanos, sino la *unidad del gremio*, cuya expresión más inmediata puede ser la pareja (matrimonio), la familia, el clan, el pueblo, la nación, y también una empresa, una organización terrorista, o un grupo mafioso, así como sectas, iglesias, congregaciones religiosas o gremios académicos, etc., y su expresión más amplia y compleja es, de hecho, el Estado. Los individuos están siempre incluidos en un grupo, y esto es lo que precisamente da lugar a un orden moral, cuyas normas tienen el objetivo de mantener la estructura o cohesión del gremio, cualquiera que sea. Por esta razón las normas éticas (defensa de la vida humana) y las normas morales (defensa de la unidad del grupo) están en conflicto, e incluso pueden llegar a ser incompatibles entre sí. La ética es autónoma, se da en la conciencia del sujeto, y no requiere un ordenamiento jurídico para existir (vemos a alguien

(13) Así, por ejemplo, los días son inseparables de la semana, pero disociables de ella. Para una explicación más detallada de estos criterios, vid. más adelante las referencias a la *symploké*, en el punto 5 de la exposición de los postulados del Materialismo Filosófico como teoría literaria. En todos los supuestos aducidos, vid. siempre la obra de Bueno *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral* (2006).

que está herido y tratamos de ayudarle). La moral es heterónoma, porque la fuerza de la obligación se impone desde fuera, desde un ordenamiento jurídico establecido por un grupo o sociedad que nos induce a comportarnos de un modo determinado. Los derechos humanos, tal como se han desarrollado tras la II Guerra Mundial, son derechos éticos. Representan un triunfo de la ética sobre la moral. Y constituyen un instrumento ideológico utilísimo. Los idealistas y los demagogos creen y hacen creer respectivamente que si se aplicaran los derechos humanos en todo el mundo se resolverían todos los problemas. Esta aplicación es imposible. Para implantar estos derechos humanos en todo el mundo habría que suprimir todos los Estados, desde el momento en que los estados representan sistemas *morales*, normas destinadas a la preservación de grandes grupos y sociedades humanas, que casi siempre están en conflicto con los sistemas éticos en que se objetivan los derechos humanos. Y es que los derechos humanos no se aplican porque no se pueden aplicar materialmente, porque es imposible. Ya es un logro enorme que hayan sido aceptados, al menos teóricamente, por muchos Estados. Su contenido no es nuevo, pues ya era defendido por la ética socrática o la ética cristiana. Considerar que los derechos humanos resuelven todo si los aceptamos todos es lo mismo que creer que si todos nos hacemos cristianos, o socialistas, o aristócratas, o jacobinos, o anarquistas, o islamistas, o feministas, o nacionalistas, llegará la paz perpetua y seremos felices. Es el ideal de diálogo de Habermas, de la posmodernidad y de otras mitologías por el estilo. Son —en palabras de Bueno (2006)— "ideas para distraerse" colectivamente, con frecuencia con fines terapéuticos. Es una forma de desentenderse de las cuestiones ontológicas, es decir, de la realidad. La ética tiene importante y eficacia si está vinculada a la ontología, es decir, a la realidad de los hechos, pues en caso contrario es una mera receta, un puro formalismo ilusorio. En suma, no se puede presentar como científica una teoría literaria ejercida desde la *Moral*, para mantener la cohesión ideológica de un gremio, por muy académico que sea, porque el resultado no será una interpretación literaria, sino ideológica, y el gremio no será académico entonces, sino pseudo-académico o babélico; ni tampoco se puede ejercer la crítica literaria desde la Ética, con el fin de preservar la vida de los seres humanos, por decisiva que la vida es, porque el objetivo de la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los materiales literarios, y no la curación de las enfermedades, que es uno de los fines de la Medicina, ni el premio a los seres solidarios o virtuosos, que es respectivamente la propaganda compensatoria de la teología secular de los Estados posmodernos y de la religión cristiana a lo largo de sus diferentes manifestaciones históricas.

3.3. Dialéctica

En el ámbito de la filosofía, el término *dialéctica* ha adquirido históricamente diversas acepciones. Gustavo Bueno (1974) recuerda, en primer lugar, que se ha utilizado como concepción no solo de un método, sino de una realidad misma a la que aquel habría de ajustarse. Esta primera concepción subraya la naturaleza dinámica y móvil de todo cuanto existe. Así, la dialéctica sería para Heráclito la ciencia del movimiento, opuesta a la metafísica, como ciencia del ser inmóvil (Parménides y Zenón). En segundo lugar, se ha hablado de la dialéctica para definir una "multilateralidad de relaciones" implicadas en cualquier proceso, frente a las relaciones unívocas o unilaterales, en las que suele descansar el modo de pensar metafísico y monista. Esta concepción, propia del materialismo dialéctico marxista, subordina la *dialéctica* a la *totalidad*, como de hecho hicieron Lukács y Goldmann, entre otros. El Materialismo Filosófico se opone radicalmente a esta concepción de dialéctica, basándose en el principio platónico de *symploké*, al que me refiero más adelante. En tercer lugar, cabe hablar de una concepción de la dialéctica que subraya una estructura de "retroalimentación negativa", propia de ciertas totalidades o sistemas, llamados, precisamente por este motivo, dialécticos (Klaus, Harris...) (Bueno, 1995). El Materialismo Filosófico considera esta propuesta reductora y gratuita, desde el momento en que, sin perjuicio de que los sistemas dotados de retroalimentación negativa sean dialécticos, no todo lo que es dialéctico tiene por qué ajustarse a tal modelo. En cuarto y último lugar, proponemos, en el contexto de la Teoría de la Literatura y de interpretación crítica de los materiales literarios, un concepto de dialéctica basado en las funciones de las contradicciones implicadas en los procesos analizados. Esta es la concepción de dialéctica que dispone de más antigua tradición académica y escolástica (Platón, Aristóteles, Kant, Hegel). Siguiendo al Materialismo Filosófico hemos de acogernos a esta concepción del término *dialéctica*, como la más consistente, dadas su precisión y magnitud.

En consecuencia, la dialéctica se considerará como un proceso de codeterminación del significado de una Idea (A) en su confrontación con otra Idea antitética (B), pero dado siempre a través de una Idea correlativa (C) a ambas, la cual codetermina, esto es, organiza y permite interpretar, por supuesto en *symploké*, el significado de tales ideas relacionadas entre sí de forma racional y lógica, y, en consecuencia, crítica y dialéctica.

Adviértase que la posmodernidad renuncia a toda correlación antitética de ideas, regresando constantemente a una correlación analítica, es decir, relaciona los objetos tomando siempre como referencia, bien su identidad acrítica (A = A), bien su diferencia armónica (todo es compatible con todo,

pese a cualquier diferencia radical). De este modo se evita todo conflicto, en nombre de la tolerancia, del holismo armónico, de la isovalencia de las culturas, y de otros mitos dogmáticos de nuestro tiempo, entre ellos, el que consiste en afirmar que todo es relativo y que nada es dialéctico. Nótese cómo, por ejemplo, las interpretaciones posmodernas del *Quijote* negarán siempre la totalidad de las dialécticas efectivamente existentes y, en su lugar, afirmarán una y otra vez que todo es *absolutamente* relativo (Maestro, 2009b).

Sucede que para un posmoderno la dialéctica no existe como figura gnoseológica, sino como figura retórica, es decir, desarrollada en una suerte de dialéctica-ficción, que no será filosófica, sino mitológica (o incluso psicoanalítica, cuando se presenta investida con el argot propio de una psicomaquia de orden freudiano o lacaniano). La posmodernidad no es dialéctica, sino analítica: no niega nada, ni procede por síntesis, sino que lo afirma todo, acríticamente, sin establecer jamás conexiones sintéticas ni racionales con causas ni consecuentes. Se atiene a sus análisis de forma autista o auto-determinante, al margen de todo contraste, y postulando un idealismo absoluto y radical, incapaz de ver cualquier co-determinación. Así es como la posmodernidad afirma nietzscheanamente las *interpretaciones* ignorando los *hechos* que las hacen posibles. En una palabra: la posmodernidad ha reemplazado la dialéctica por el diálogo, el contraste efectivamente existente por el idealismo armónico.

La crítica surge al enfrentar racionalmente el acuerdo y el desacuerdo, y se organiza en el momento de explicar y exponer científicamente esa dialéctica. Con frecuencia se entiende la crítica como una demolición, como una deconstrucción. Si esto fuera efectivamente cierto, el desenlace inmediato sería el nihilismo, y no resultaría posible seguir hablando racionalmente de nada. La interpretación literaria es, por su propia naturaleza, dialéctica, pero no deconstructiva o demoledora, porque pensar e interpretar es pensar e interpretar *con* la Razón *contra* alguien, no *con* alguien *contra* la Razón, y en absoluto desde el irracionalismo y contra la nada. Se puede ir contra la *interpretación* —es decir, contra la interpretación de tales o cuales sujetos—, pero no contra la *Razón*. Bueno (1995c) ha insistido con frecuencia en el hecho de que saber lo que un texto significa es saber contra quién está dirigido ese texto y sus posibles significados. Y sobre todo, dejar que las cosas sean como *realmente* son.

El objetivo del saber crítico, es decir, de las ciencias y de la filosofía en cuanto tales, es eliminar las *opiniones* y las *informaciones* que impiden el conocimiento (Platón, *Sofista*, 230d), destruir las creencias que obstruyen el desarrollo de las interpretaciones racionales, desenmascarar las informaciones falsas, desmitificar las ideologías que imposibilitan u ocultan la verdad de la ciencia. Sofista es quien perfecciona creencias, informaciones e ideologías

que impiden el conocimiento científico. Platón lo definió, literalmente, como "un purificador de las opiniones que impedían que el alma pudiera conocer" (*Sofista*, 231e). Las creencias siempre tienen más fuerza que las ideas para extenderse por sí solas. De hecho, las creencias se imponen por sí mismas, mientras que las ideas, para consolidarse y desarrollarse, necesitan un sistema educativo eficaz (*paideía*), una organización de criterios y métodos de conocimiento que haga posible su ejercicio y transmisión. Es mucho más fácil desarrollar creencias que conocimientos científicos. Las creencias provocan y fortalecen ideologías, mientras que el saber crítico solo es apto para el conocimiento científico y la desmitificación de creencias e ideologías. Uno de los secretos esenciales que explica la difusión de las doctrinas posmodernas reside precisamente aquí, es decir, en que la llamada posmodernidad es, más que un pensamiento crítico y racionalista, un conjunto variado y heterogéneo de mitos e ideologías, destinados a potenciar y fortalecer creencias dogmáticas e irracionales específicas del idealismo contemporáneo. Su idealismo reside precisamente en que son *formas* cuya *contenido* no existe, salvo en las *formas* mismas que lo inventan y recrean para su consumo babélico, cuya industria editorial, mercantil y laboral ha crecido copiosamente en las últimas décadas.

Las ideologías derivadas de la posmodernidad son ideologías propias de las clases privilegiadas, a las que no interesa en absoluto la dialéctica crítica, sino el *diálogo endogámico* y la *confusión objetiva*. Elaboradas por grupos académica y socialmente muy bien acomodados —que son los que mejor pueden *tolerar*, es decir, sufrir, resistir, lo que haga falta—, los mitos posmodernos se basan en el desplazamiento de las ideas de racionalidad y de dialéctica al mundo de las formas, al "reino de los discursos", de la retórica, del lenguaje, de la sofística, del diálogo..., todo lo cual solo puede tener lugar en la comodidad de un espacio ideal, metafísico, imaginario, o en la invisibilidad de lo que sucede más allá de las fronteras del mundo real. El idealismo racionalista considera que la razón solo existe en el ámbito del lenguaje, del discurso, del diálogo. Es el caso de Habermas y sus discípulos, por ejemplo. Este idealismo se manifiesta, pues, como un racionalismo nunca verificado materialmente, es decir, en la realidad efectivamente existente. De este modo el idealismo se convierte en una ficción para el artista y en una sofística para el científico, además de resultar una creencia necesaria para el moralista que debe preservar la unidad de su grupo, así como de constituir finalmente para el demagogo o el sofista un instrumento de trabajo favorito. Sofista es, en suma, el que convence con argumentos falsos.

Derrida se sitúa, desde el punto de vista del Materialismo Filosófico, entre aquellos que incurren en un monismo reductor, en un monismo axiomático de la sustancia ("todo es texto"), de modo que todo queda limitado, convertido

y jibarizado en un único elemento, el texto, cuya fenomenología son formas, palabras, lenguajes, culturas, comunicaciones, escrituras... Para Derrida todo es lenguaje, verbo, experiencia comunicativamente infinita, textualidad ilimitada, pero absurdamente, ya que los significantes no permiten objetivar significados comprensibles, estables, normativos o inteligibles. Con un planteamiento de esta naturaleza Derrida se iguala posmodernamente con la sofística de un Gorgias y su triple negación: nada existe; si existiera, no lo podríamos conocer, *pues conocemos por palabras, no por el ser*; y si lo conociésemos, no lo podríamos expresar, *pues expresamos palabras, y no el ser*. Este es el relativismo de Derrida, cual Gorgias de nuestra posmodernidad contemporánea, prestidigitadora, ilusionista y acomodaticia.

Pero es que además, desde el punto de vista de sus consideraciones sobre el ser, es decir, sobre la materia, las declaraciones de Derrida son de un irracionalismo exacerbado. ¿Por qué? Porque incurre en una reducción formalista primogenérica, de tal modo que en su particular interpretación de la realidad todo se reduce a un corporeísmo lingüístico, es decir, a lenguaje. Pero se trata de un lenguaje muy especial, porque es un lenguaje del que el significado ha huido. En suma, Derrida reduce la totalidad y la complejidad de la vida real humana a una entidad lingüística que carece de sentido. El mundo —o materia ontológica general (M)—, el noúmeno en la terminología kantiana, no existe en la retórica derridiana, mientras que, a continuación, el mundo interpretado —o materia ontológica especial (M_i)—, el fenómeno según Kant, es una entidad exclusivamente lingüística y verbal, pero desposeía de valor significante. Derrida reduce el mundo interpretado o formalizado (M_i) a un solo y único género de materia, la denominada materia primogenérica o estrictamente física (M_1), a la que dota de una forma lingüística cuyo contenido es ininteligible como tal, de modo que solo puede ser reemplazado por experiencias fenomenológicas y psicológicas procedentes de una materia segundogenérica o subjetiva (M_2). El resultado es que la materia terciogenérica, de contenidos conceptuales y lógicos, resulta completamente desautorizada, negada y derogada. De este modo los escritos de Derrida exacerban toda posibilidad de reemplazar la Historia por el mito o la memoria, de reducir el conocimiento de la Literatura a una suerte de impresiones y reacciones fenomenológicas y psicológicas provocadas por la lectura de los textos, que resultarán isovalentes a las reacciones que pueda provocar un cartel de circo, la lista de la compra o un código de barras. Así es como la posmodernidad ha reducido la realidad a lenguaje —la ontología especial a materia física ($M_i > M_1$)— y el lenguaje a un erial en el que la sensibilidad emocional e ideológica ha sustituido y desterrado a la inteligencia científica y crítica ($M_1 > M_2$). Porque es imposible, según Derrida, dotar de significados inteligibles a las formas del lenguaje ($M_3 = ø$).

A partir de este momento la ciencia no es posible, porque toda experiencia lingüística se disuelve en el formato de las ideologías. Las teorías literarias posmodernas no son compatibles con la racionalidad crítica. De hecho, ni son teorías, ni son literarias, porque ni identifican como literarios los materiales estéticos ni disponen de recursos conceptuales o categoriales para desarrollarse sistemáticamente. En su lugar se sirven de metáforas, tropos y figuras retóricas que, lejos de explicar nada, exigen a su vez ser explicadas constantemente.

La posmodernidad se sitúa además en los antípodas de la dialéctica, al postularse sobre una ontología equivocista en la que todo es isovalente, porque todo es compatible con todo, en una suerte de holismo armónico. Desde estos criterios la posmodernidad se niega a aceptar las diferencias dialécticas que separan a los miembros que la propia posmodernidad incluye en una misma categoría, como la mujer, el homosexual o el indígena, por ejemplo. No todas las mujeres son iguales, pues la princesa o la reina de un Estado, siendo mujer, poco a nada tiene en común con una asistenta doméstica o con una señora responsable de la limpieza de los urinarios de una Universidad.

Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico se desarrolla metodológicamente a través de una dialéctica, es decir, no se presenta como una doctrina axiomática lineal y rígida, que procedente de principios revelados o empíricos, trata de descubrir el "fundamento de la realidad" sin dignarse a enfrentarse a otras alternativas. La teoría literaria así concebida nunca se presenta como una doctrina absoluta, hipostasiada, metafísica, sino materialista. La dialéctica que la teoría literaria materialista desarrolla metodológicamente exige explicar, desde sus propias coordenadas —y ahora sí para ejercer la crítica como una demolición—, toda posición que se presente como alternativa. No se deconstruye la razón —lo cual es imposible, salvo desde la fantasía de los mitos teológicos, metafísicos o posmodernos—, sino que se deconstruyen dialécticamente, desde presupuestos racionales, críticos, científicos, las razones de la postura contraria, poniendo de manifiesto sus sofismas ideológicos, su doxografía acrítica o sus incompatibilidades morales. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico no es una alternativa entre varias, es una alternativa *contra* otras alternativas. La crítica solo tiene sentido efectivo desde criterios definidos. La crítica literaria derivada de estos procedimientos dialécticos no podrá ser gremial, sino todo lo contrario: no argumentará desde la defensa de un lugar para el gremio, sino en contra de las posibilidades de legitimación científica de ese espacio ideológico y moral que se interpone como un obstáculo al desarrollo del conocimiento crítico, racional y humano. El objetivo de esta crítica literaria de fundamento materialista no es un objetivo teológico, moralista o de credibilidad —no dice al mundo por dónde tiene que dirigirse—; su objetivo es racionalista y

crítico, para comprenderse formal y funcionalmente intercalada en el proceso del conocimiento. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico niega que pueda existir el *consensus omnium* o el holismo armónico de un mundo desposeído de interpretaciones enfrentadas de forma crítica y científica, al desarrollarse dialécticamente, y ejercer su reflexión sobre contradicciones e inconmensurabilidades fenoménicamente dadas en los materiales de la literatura, así como sobre incompatibilidades gnoseológicamente presentes en la interpretación de tales materiales literarios.

3.4. Ciencia

Gnoseológicamente es posible distinguir al menos cuatro concepciones de lo que la ciencia es. En primer lugar, Bueno (1995a) apela a la ciencia como un *saber hacer*, como técnica o incluso tecnología (desde saber coser hasta saber hacer zapatos, desde cocinar hasta construir catedrales...) En segundo lugar, es posible referirse a la ciencia como un *sistema de proposiciones derivables de principios* (es el caso de la Geometría de Euclides, y de muchas disciplinas teológicas y filosóficas). En tercer lugar, debe hablarse de la *ciencia categorial* propiamente dicha, en su sentido moderno, al designar campos categoriales como la Termodinámica, la Geología, la Biología molecuar, la Astrofísica... En cuarto y último lugar, nos encontramos con la denominada por el Materialismo Filosófico *ciencia categorial ampliada*, que engloba a las ciencias positivas culturales (Lingüística, Antropología, Historia, etc.), entre ellas, la Teoría de la Literatura.

Desde el Materialismo Filosófico consideramos que la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los *materiales literarios*, es decir, el análisis conceptual y categorial de los materiales literarios (autores, obras, lectores, intérpretes, sociedades, períodos históricos...), los cuales delimitan su *campo* de investigación y constituyen su *objeto* de conocimiento, a cuya comprensión se accede a través de una metodología científica, de naturaleza *crítica* y *dialéctica* (no doxográfica, ni moral, ni ideológica), la cual se fundamenta a su vez sobre una gnoseología y una ontología, en el marco de una filosofía materialista, cuya teoría de la ciencia está formulada y justificada en la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992; Maestro, 2007b).

Una teoría de la literatura de fundamento materialista ha de discriminar positivamente desde el comienzo el conocimiento dóxico (*doxa*) del conocimiento epistémico (*episteme*), con el fin de excluir el primero de ellos —la *doxa*— de todos sus planteamientos y desarrollos metodológicos. El conocimiento dóxico es un conocimiento sobre apariencias, no sobre realidades. Se construye sobre la opinión, el relativismo, la limitación, lo superficial y lo aparente. Es un pseudo-conocimiento, basado, bien en

la conjetura (*eikas*ía, visión desde la caverna), bien en la fe o la creencia (*pístis*, imágenes de la realidad solidificadas por la imaginación). Por el contrario, el conocimiento epistémico es un conocimiento científico en sentido estricto, al constituir un saber *necesario* (penetra las causas y sus fundamentos), *objetivo* (depende de la naturaleza de los objetos y no de las construcciones artificiales del sujeto), y *sistemático* (está organizado según criterios lógicos y racionales). Platón distinguió en el saber epistémico dos tipos de conocimiento: *diánoia* o conocimiento discursivo (parte de hipótesis o presupuestos y deduce lógicamente sus consecuencias, procede por demostración, y su método es la matemática), y *nóema* o conocimiento intuitivo (trabaja con ideas en sí, teoremas, axiomas..., cuya transparencia estructural las convierte en verdades evidentes). Los axiomas de la ciencia son irrefutables, indiscutibles, no dejan libertad de elección: un triángulo es un polígono de tres lados, un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas, por todo punto exterior a una recta discurre una paralela, etc. Contra gustos no hay argumentos; contra axiomas científicos, tampoco. La ciencia no es democrática.

Ciencia e ideología son discursos que con frecuencia mantienen relaciones dialécticas. El primero es ante todo un *saber crítico*; el segundo, un conjunto de creencias que responde a un *interés pragmático* inmediato. Desde los criterios del Materialismo Filosófico es posible discriminar los términos *ciencia*, *ideología* y *mitología* con arreglo a las siguientes definiciones. La *ciencia* es un conocimiento racional basado en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Por su parte, la *mitología* es, esencialmente, una explicación ideal e imaginaria de hechos. Finalmente, la *ideología* —como se ha apuntado con anterioridad— es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos *contenidos materiales* están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social, enfrentado gregariamente a otros gremios, y cuyas *formas objetivas* son siempre resultado de una *sofística*.

El Materialismo Filosófico no puede aceptar la afirmación posmoderna de que "todo es ideología". Esta declaración es una falacia, un sofisma, una expresión que conduce hacia la construcción de un *error objetivo*. Desde una filosofía materialista no se puede aceptar que "todo es ideología", por las mismas razones que desde la Química no se puede sostener que "todo es agua", y por los mismos criterios que la Medicina no puede basarse en una afirmación según la cual "todo es óseo". En Geología no se puede decir sin más que "todo es arena". Sería el mismo error que postular en Geometría que "todo es lineal", porque desde ese momento dejaríamos de percibir lo angular y lo esférico. Es algo tan ridículo como afirmar que en Música

"todo es sonido"[14]. De este modo, sostener que "todo es ideología" equivale, en primer lugar, a obligarnos a ignorar la validez de los axiomas científicos (la hipotenusa al cuadrado equivale a la suma del cuadrado de los catetos, etc.,); en segundo lugar, imposibilita absolutamente el ejercicio de cualquier actividad *crítica*, es decir, de todo ejercicio que trate de establecer criterios diferenciales, clasificatorios, identificadores, discriminatorios, es decir, *analíticos*; en tercer lugar, impone una reducción genérica de la totalidad a una de sus partes, de modo que lo absoluto deja de residir en el *sistema* para objetivarse y perpetuarse en uno de sus *elementos* relativos, el cual, sin renunciar en manos de la ideología del intérprete a su *relatividad*, se exhibe y manipula como término absoluto sobre la totalidad del cosmos: así se constituyen innumerables mitos posmodernos y numerosas falacias contemporáneas, como la isovalencia de las culturas, la igualdad formal o imaginaria de lo que es científica y materialmente diferente, la fragilidad del pensamiento contemporáneo, o *pensiero debole*, cuando actualmente nada hay de frágil en el Islam o en el Cristianismo, por ejemplo, etc. Afirmar que "todo es ideología" equivale a clausurar de modo acrítico y falaz el ejercicio de la interpretación, y a idealizar sus contenidos en un discurso exclusivamente formal, retórico y sofístico, en el que las *formas* interpretativas están desposeídas por entero de referentes materiales y de contenidos objetivos, es decir, de *verdad*.

En consecuencia, desde la ideología no se puede ejercer una crítica científica, porque dentro del territorio de lo ideológico no es posible percibir las diferencias que exige el conocimiento científico. Los intereses ideológicos no permiten objetivar críticamente las causas, objetivos y sistematización del pensamiento científico. Ninguna ideología resiste, sin crisis y sin lisis, el anclaje en la realidad material, en la realidad efectivamente existente, que el análisis científico exige al contenido de sus formas y lenguajes, los cuales quedan reducidos a ideales utópicos y propagandísticos, a palabras sin referentes materiales, a teoremas de cuerpos inexistentes, a ideas irreales, a deseos fantásticos, a falsas creencias del más variado pelaje, etc., que solo sirven para satisfacer los intereses prácticos que mueven al ideólogo, pero que casi nunca satisfacen las necesidades materiales de la vida del creyente.

Las *creencias* son sistemas socializados y con frecuencia falsificados de Conceptos e Ideas que organizan la percepción de partes del mundo, o de

(14) "Los conceptos y el encadenamiento de los conceptos, propios de una categoría dada, no agotan su campo, a pesar de que, con frecuencia, el «autismo gremial» tienda a pensar lo contrario. Y aun cuando, en consecuencia, tal autismo lleve al «imperialismo gremial», un imperialismo subjetivista, el que decreta, por ejemplo, que «todo es Química» o que «todo es Física» o que «todo es Psicología» o que «todo es Sociología». En realidad, el análisis de los conceptos y de la reflexión objetiva sobre ellos (reflexión como confrontación con conceptos de otras categorías) está siempre abierto, y no se agota en el recinto de cada gremio. De esta reflexión objetiva derivan las Ideas, y, por tanto, la filosofía" (Bueno, 2007: 148).

su totalidad, en el que vive la sociedad de referencia. Las creencias pueden contener elementos míticos o religiosos, y también racionales, sin que ese racionalismo implique *verdad*, como sucede con la teología, por ejemplo, que se considera a sí misma una ciencia, aunque su objeto de conocimiento —Dios— no exista, pues todo dios es una *forma* carente de *contenido material*. El racionalismo de las creencias, en el caso de existir, suele ser siempre una racionalismo acrítico, un racionalismo cuya "crítica" se detiene siempre ante el umbral de sus dogmas, fideísmos y credos. Las *ideologías*, por su parte, son también sistemas de Conceptos e Ideas, igualmente socializadas, pero vinculadas de forma distintiva y específica a un grupo social (clase social, partido político, institución, corporación, *lobby*…) que se define en la medida en que se manifiesta en conflicto con otros grupos sociales. Las creencias no contienen necesaria y formalmente esta relación conflictiva o dialéctica que sí caracteriza a las ideologías.

Es pertinente aquí recuperar la idea de "falsa conciencia" (*falsches Bewusstsein*), que usan, aunque nunca definen, Marx y Engels en el contexto de su análisis de las ideologías, a las que consideran como resultado de "un proceso realizado conscientemente por el así llamado pensador, en efecto, pero con una conciencia falsa" (carta de Engels a Mehring, 14 de junio de 1893)[15], por ello su carácter ideológico no se manifiesta inmediatamente,

(15) *Apud* García Sierra ("Falsa conciencia", 297), quien añade: "Marx entendió las ideologías como determinaciones particulares, propias *(idiologias)* de la conciencia, no como determinaciones universales, al modo de Desttut de Tracy. Y no solo esto: particulares o propias, no ya de un individuo, sino de un grupo social (en términos de Bacon: *idola fori,* no *idola specus)*. La gran transformación que Marx y Engels imprimieron al problema de las ideologías consistió en haber puesto la temática de ellas en el contexto de la dialéctica de los procesos sociales e históricos, sacándolas del contexto abstracto, meramente subjetivo individual, dentro del cual eran tratadas por los «ideólogos» y, antes aún, por la «Teoría de las Ideas trascendentales» de Kant. Las ideologías, según su concepto funcional, quedarán adscritas, desde Marx y Engels, no ya a una mente (o a una clase distributiva de mentes subjetivas), sino a una parte de la *sociedad,* en tanto se enfrenta a otras *partes* (sea para controlarlas, dentro del orden social, sea para desplazarlas de su posición dominante, sea simplemente para definir una situación de adaptación). Lo que caracteriza, pues, la teoría de Marx y Engels, frente a otras teorías de las ideologías, es el haber tomado como «parámetros» suyos a las clases sociales («ideología burguesa» frente al «proletariado»); pero también pueden tomarse como parámetros a otras formaciones o instituciones que forman parte de una sociedad política dada, profesiones (gremios, ejército, Iglesia). Y, asimismo, podrá ser un «parámetro» la propia sociedad política («Roma», «Norteamérica», «Rusia») en cuanto es una *parte* de la sociedad universal, enfrentada a otras sociedades políticas (y así hablaremos de «ideología romana», «ideología yanqui», o «ideología soviética»). En cualquier caso, el concepto de ideología debe ser coordinado con el concepto de «conciencia objetiva» (conciencia social, supraindividual, no en el sentido de una conciencia sin «sujeto», sino en el sentido de una conciencia que viene impuesta al sujeto en tanto este está siendo moldeado por otros sujetos del grupo social). Y debe ser desconectado del concepto de conciencia subjetiva, que nos remite a una conciencia individual, perceptual, distinta y opuesta a la conciencia objetiva".

sino a través de un esfuerzo analítico, y en el umbral de una nueva coyuntura histórica, que permite comprender la naturaleza ilusoria del universo mental del período precedente.

La interpretación científica considera a las ideologías en su contexto dialéctico, es decir, las analiza desde una perspectiva crítica, lo que supone examinarlas como construcciones que tienen que ver con la verdad y la falsedad, y no solamente con la sociología, la psicología, el lenguaje, la pragmática o la política, por ejemplo, lo que equivaldría a tratar a *unas* ideologías desde los criterios de *otras* ideologías. Esta es la forma de operar del discurso posmoderno, para el que "todo es ideología", desde el momento en que sus criterios de interpretación son únicamente ideológicos, de forma exclusiva y deliberada —y también impúdica—, dada su incapacidad y abulia para actuar de forma crítica, dialéctica y científica. De este modo la posmodernidad ha sustituido la ciencia por la ideología, y simultáneamente ha borrado las diferencias y límites entre los ámbitos científicos o campos categoriales para sustituirlos por un holismo armónico o un monismo metafísico en el que, merced a un relativismo absoluto, todo es uno y lo mismo, todo está relacionado con todo, todo es compatible con todo, todo es igual e isovalente, todo es lenguaje, todo es diálogo, todo es cultura, todo es ideología, incluido el teorema de Pitágoras, la tabla de los números primos, la sílaba en anacrusis que singulariza al pentadecasílabo dactílico, o los cuatro bemoles que en la armadura musical constituyen la tonalidad de Fa menor... Y sin embargo, no todo es ideología, porque la ideología no es el único ingrediente del cosmos, y porque el cosmos mismo es superior e irreductible a cualquier ideología.

Por todas estas razones, el discurso ideológico es para el Materialismo Filosófico objeto de una gnoseología materialista, es decir, objeto de un análisis crítico y dialéctico de las posibilidades de conocimiento, análisis que toma como referente fundamental la relación de verdad entre la *forma* de expresión del discurso ideológico y los *referentes* objetivos contenidos en esa *forma*, es decir, su *realidad material*. La relación de falsedad que con frecuencia *une* retóricamente el lenguaje en que se expresan las ideologías con el contenido material que las constituye pragmáticamente es la revelación objetiva de su *sofística*. Solo así el crítico posmoderno puede convencer con argumentos falsos, es decir, mediante el uso de formas retóricas cuyos contenidos no son reales, porque su verificación material es inexistente, imposible o científicamente insostenible. Así se ha construido la hermosa y confortable mentira de la posmodernidad. Solo un mundo plenamente satisfecho de la explotación que lo ha hecho posible es capaz de desarrollar una ideología cuyo objetivo fundamental reside, en primer lugar, en mantener con vida y esperanza al explotado para perpetuar su explotación, y, en segundo lugar, en

sanear sofísticamente la conciencia del explotador con discursos ideológicos *ad hoc*. Mientras todo sea ideología, no será necesario resolver *materialmente* ningún problema. Bastará hacerlo con palabras. Es el mismo procedimiento que utilizan los magos y los santos. Unos hacen prestidigitación —es decir, mueven prestamente los dedos a la vez que pronuncian palabras sin sentido ni referente—, y otros obran milagros —es decir, son capaces de convencer a alguien para que nos cuente verosímilmente una historia maravillosa y sobrenatural—. Ambos viven del espectáculo, y ambos confían a la palabra todo el poder de transformación de la realidad. Lástima que unos y otros, junto con sus clientes y sus devotos, ignoren algo fundamental: que la realidad no está hecha de palabras. La realidad es *materia*. Lo demás es retórica.

Las ciencias, dentro de las cuales la Teoría de la Literatura ocupa un lugar específico, instauran un orden y un nivel de racionalidad —la racionalidad científica— que analiza, reduce, sintetiza, rotura..., un campo o categoría de la realidad. En el caso que aquí nos concierne, el campo o categoría de la Teoría de la Literatura es el que ocupan los materiales literarios. Las ciencias son en este sentido sectoriales, regionales, categoriales. El Materialismo Filosófico distingue en la semiología de la ciencia tres ejes fundamentales, que corresponden con la sintaxis, la semántica y la pragmática (Bueno, 1992). En el eje sintáctico, la teoría literaria registra tres elementos operativos, basados en la autonomía de la racionalidad, que hace uso de 1) términos específicos, 2) relaciones necesarias y 3) operaciones sistemáticas. Los *términos* son configuraciones específicas cuyo contenido material está establecido empíricamente (autores, obras, lectores, intérpretes, transductores, lenguaje, personajes, acciones o funciones, tiempos, espacios...) Las *relaciones* son estructuras lógicas que se establecen racionalmente entre los términos mediante una combinación exhaustiva. Las *operaciones* son transformaciones sistemáticas de los términos relacionados, ejecutadas por un intérprete o sujeto operatorio que las construye y desarrolla en los límites de un sistema categorizado. El eje semántico de la Teoría de la Literatura está constituido por referentes materiales o categoriales específicos (el texto literario y la totalidad de los referentes en él contenidos), que podrán considerarse de acuerdo con los tres géneros de material ontológico-especial: interpretación física (M_1: el texto), psicológica (M_2: las impresiones del lector) y lógica o conceptual (M_3: las interpretaciones críticas) de los materiales literarios. El eje pragmático constituye una dimensión fundamental para el materialismo, al hacer referencia a la organización social, histórica y política del conocimiento literario, y a los sujetos operatorios en él implicados, desde los criterios del autologismo (pensamiento individual del yo), el dialogismo (pensamiento corporativo o gremial del nosotros) y las normas (sistema de interpretación científica que se impone sobre la voluntad del individuo y sobre las intenciones gregarias del gremio o *lobby*).

La literatura es una materia que puede analizarse desde la Teoría de la Literatura, es decir, científicamente mediante conceptos, y desde la Crítica Literaria, es decir, filosóficamente —a partir de los conceptos generados por los campos categoriales de la teoría literaria— mediante la interpretación formal de sus contenidos materiales y referentes objetivos.

Es función de la filosofía de la ciencia distinguir los componentes materiales de las ciencias de sus componentes formales (aquellos que, como las piezas de un puzle, conservan la forma de su integración en el todo). Las ciencias han de conceptualizar o definir categorialmente sus materiales. Concepto será, pues, lo que define categorial o científicamente la esencia, como núcleo, cuerpo y curso, de una clase de materiales que son objeto de interpretación científica. Los conceptos emanan siempre de las ciencias categoriales. No es posible dar por supuesta la esencia de una realidad física mientras los saberes categoriales no puedan por sí mismos explicarla racionalmente. Los conceptos son claros y distintos siempre, como en Geometría lo es el teorema de Pitágoras, o como en Teoría de la Lírica un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas. Resultantes de los cierres categoriales de las ciencias, los conceptos literarios surgen de la Teoría de la Literatura como disciplina científica organizada sistemáticamente y cerrada categorialmente. Sin embargo, la Teoría de la Literatura, en su desarrollo y aplicación prácticos, es decir, como Crítica Literaria, funciona como una Filosofía, cuyo objeto de interpretación no son ya los conceptos elaborados por la ciencia de la literatura, sino las Ideas resultantes de la aplicación de estos conceptos sobre los diferentes materiales literarios. La Teoría de la Literatura proporciona *Conceptos* (teoremas, teorías, axiomas…); la Crítica de la Literatura, *Ideas*. No puede haber crítica sin teoría, es decir, no podemos construir ideas si carecemos de conceptos. Y no podremos desarrollar tales ideas si no las hacemos interactuar dialécticamente con los contenidos de los materiales literarios (autores, obras, lectores, intérpretes y transductores), hechos materiales nucleares sobre los que la ciencia de la literatura construye sus conceptos categoriales. En caso contrario, el intérprete manipulará *formas* sin *contenido*, esto es, *ideas* a las que no corresponde ningún *material*. Tal es la retórica mitopoyética de la deconstrucción, matriz de los innumerables idealismos teológicos que pueblan las ficciones posmodernas, destinadas a hacer más confortable el cada vez más sofisticado irracionalismo de Babel. Por esta razón la Crítica de la Literatura es un saber de "segundo grado", ya que requiere la conceptualización que le ofrece la Teoría de la Literatura, como saber de "primer grado", para proceder a la interpretación literaria. La Teoría de la Literatura es una ciencia categorial, mientras que la Crítica de la Literatura actúa como una filosofía, cuyo objeto de interpretación es todo aquello que, perteneciente a la literatura, no está conceptualizado, es decir, todo aquello que, sin formar parte del campo categorial y cerrado de

las teorías literarias, resulta del contraste dialéctico de sus conceptos. Las ideas son objeto de la filosofía, y surgen del enfrentamiento dialéctico entre los conceptos de las distintas ciencias categoriales. Del mismo modo que la Teoría de la Literatura solo puede concebirse como tal en los términos de una ciencia de la literatura, la crítica literaria se desenvuelve operativamente de acuerdo con los procedimientos de una filosofía de la literatura[16]. Al igual que la filosofía, la crítica literaria es un saber sustantivo, cuyo campo ontológico está constituido por las ideas, organizadas en *symploké*. Si al igual que la filosofía, la crítica literaria es efectivamente *crítica*, lo es porque posee criterios ontológicos objetivos. Frente a la Teoría de la Literatura, que se organiza categorialmente como un sistema cerrado de conceptos, la crítica literaria no es una ciencia, y, del mismo modo que la filosofía, no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas. A diferencia de las ciencias, ni la filosofía ni la crítica literaria se comportan según el modelo del cierre categorial, paradigma lógico interno característico y definitorio de los sistemas científicos. Al igual que la filosofía, la crítica literaria trabaja con *Ideas* —que en su caso particular, como disciplina literaria, proceden de la dialéctica de los conceptos elaborados por las diferentes teorías de la literatura—, las cuales *Ideas* se interpretan guiadas por la noción de *symploké*.

3.5. *Symploké*

> *La literatura tiene que ver con todo. No puede separarse de la política, de la religión y de la moral. Es la expresión de las opiniones de los seres humanos sobre todas las cosas. Como todo en la naturaleza, es a la vez efecto y causa. Describirla como un fenómeno aislado es no describirla.*
>
> Benjamin Constant (1800-1813, III, 1: 527).

Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la noción de *symploké* puede definirse, en su sentido más elemental, como una relación

(16) Como ha señalado Gustavo Bueno (1995), la Idea, en el sentido preciso de Idea Objetiva, constituye el contenido material de la Filosofía, y surge de la confluencia de conceptos que se conforman en el terreno de las categorías (matemáticas, biológicas, literarias...) o de las tecnologías (políticas, industriales, económicas...) El análisis sistemático de las Ideas constituye una filosofía. El concepto de Libertad puede definirse categorial o científicamente por la sociología, el derecho o la política. Pero cuando este concepto se analiza sin estar reducido a una de estas u otras ciencias en concreto, es decir, cuando se analiza fuera un campo categorial concreto, y por relación a la confluencia entre varios campos categoriales, entonces se convierte en una Idea, es decir, en el objetivo positivo de la filosofía.

racional y múltiple de Ideas[17]. La *symploké* remite siempre a un espacio racionalista y al menos tridimensional. Un espacio con dos ejes hace imposible componer las figuras de un eje con independencia constructiva del otro. Sin embargo, un espacio con tres ejes permite construir figuras bidimensionales abstrayendo alternativamente el tercer eje. Gustavo Bueno (1992) recupera este concepto platónico y lo convierte en una noción fundamental de la gnoseología materialista. De este modo, organizadas en *symploké*, las ideas constituyen totalidades trascendentales. *Totalidades*, porque sus partes atributivas, los conceptos, quedan atrapadas en ellas. *Trascendentales* (no en sentido kantiano, relativo a traspasar los límites de una experiencia posible, sino en el sentido de la lengua española, relativo a cuanto se extiende y comunica provocando consecuencias), porque desbordan o trascienden cada uno de los conceptos particulares que las constituyen. Como teoría literaria, el Materialismo Filosófico concibe el espacio literario, en el que se sitúan los materiales de la literatura, como una totalidad de partes que, organizadas en *symploké*, se disponen en consecuencia como una totalidad atributiva.

Los grupos, los conjuntos, las sociedades, los organismos, las estructuras, los sistemas..., es decir, cualquier *totalidad* puede ser atributiva o distributiva. Las totalidades atributivas se definen por la relación sinalógica entre sus partes, dado que su unidad procede de la composición entre partes diferentes. El aparato digestivo, las instituciones administrativas de un Estado, las categorías sintácticas de la novela como género literario (personajes, funciones, tiempo y espacio), son totalidades atributivas que conectan o relacionan partes desemejantes o diferentes entre sí. Las totalidades distributivas se definen por la relación de analogía o semejanza entre sus partes: un conjunto de cerillas dispersas sobre una mesa es una totalidad distributiva, como también lo es la agrupación de todas las universidades estadounidenses, o una antología de sonetos clásicos como formas métricas uniformemente definidas (catorce versos endecasílabos dispuestos en dos cuartetos y dos tercetos). En una totalidad atributiva, a cada parte del todo se le atribuye una función específica, esencial e insustituible (lo que hace el hígado no lo puede hacer el pulmón). Totalidades atributivas son aquellas cuyas partes están relacionadas unas con otras (pero no una con todas), ya

(17) Platón enuncia en el *Sofista* el principio de *symploké* en los siguientes términos: "Si todo estuviera conectado con todo, o si nada estuviera conectado con nada, el conocimiento sería imposible" (*Sofista,* 250e, 255a, 259c-e, 260b). Bueno lo recupera desde el Materialismo Filosófico insistiendo en que Platón describe así la estructura del mundo, que concibe como una red trascendental de relaciones racionales y lógicas, no limitadas por la experiencia empírica y en ningún caso determinadas por la metafísica. Platón concibe el mundo como una totalidad o estructura atributiva, organizada en clases diferentes, cada una de las cuales cumple una función específica dentro del sistema, de modo que unas están relacionadas con otras, pero jamás una lo está con todas, ni ninguna prevalece desconectada de las demás.

simultánea, ya sucesivamente, en el momento de su participación en el todo. En una totalidad distributiva, un conjunto de características comunes se distribuye de forma semejante entre todas las partes del todo. Totalidades distributivas son aquellas cuyas partes se muestran independientes las unas de las otras en el momento de su participación en el todo.

Totalidad Atributiva	*Totalidad distributiva*
Cada parte que participa en el todo desempeña una función atributiva, específica y distinta	Cada parte que participa en el todo desempeña una función análoga a la de cualquier otra parte
Symploké	Monismo
Relación sinalógica o desemejante entre las partes que constituyen el todo: las partes son diferentes entre sí	Relación analógica o semejante entre las partes que constituyen el todo: las partes son semejantes entre sí
Las partes participan en el todo de forma coordinada unas con otras (pero no todas con todas)	Las partes participan en el todo de forma independiente unas de otras
Los órganos del cuerpo humano, como partes integradas en una totalidad, dentro de la cual cada órgano desempeña una función o atribución	Un conjunto de 100 cerillas distribuidas o agrupadas en cajas de 10 cerillas cada caja
Son unidades disociables, pero no separables, porque no se pueden distanciar e incomunicar entre sí. Si algo así ocurriera, el todo dejaría de funcionar	Son unidades separables, porque se pueden distanciar e incomunicar unas de otras. Su ordenación no altera del funcionamiento de la totalidad de la que forman parte.

En consecuencia, como teoría literaria, el Materialismo Filosófico considera los materiales de la literatura como una totalidad atributiva, cuyas ideas han de interpretarse críticamente siguiendo la disposición combinatoria de una *symploké*[18].

(18) No es aceptable atribuir a una Idea (por ejemplo, la de materia) el formato de los conceptos unívocos. Las ideas han de definirse como géneros combinatorios (*symploké*), no como géneros abstractos: "Si queremos ser respetuosos con la diversidad de acepciones o usos del término *materia* en filosofía y, a la vez, alcanzar una idea capaz de anudar tal diversidad de un modo interno, será necesario atribuir a esta idea un formato no unívoco. Y será preciso también renunciar a la pretensión de ofrecer una definición global de la idea de algún modo previa a todas las ulteriores especificaciones. Tampoco el concepto de número puede ser expuesto en una definición conspectiva global: es preciso comenzar por los números naturales y, gradualmente, ir rebasando el campo inicial hasta alcanzar el campo de los números complejos, que envuelve a los precedentes, pero no ya como un género abstracto (o negativo) sino como un género combinatorio" (Bueno, 1990: 23).

La *symploké*, como combinación tridimensional o multidimensional de ideas, tiene como objetivo fundamental en la interpretación literaria evitar el monismo metafísico y el holismo armónico, es decir, toda esa suerte de interpretaciones que idealizan los textos literarios, toda esa serie de discursos emocionantes sobre personajes, referentes o ideales contenidos en la literatura, hasta convertirlos en fetiches, credos religiosos, biblias o cánones consagrados en los que se identifica la esencia de un pueblo, la hipóstasis que simboliza la identidad de una cultura anterior a la civilización, los espacios y tiempos míticos en los que se cree descubrir la pureza de tales o cuales naciones, las singularidades absolutas y exclusivas de un exclusivo y excluyente sexo humano, las experiencias místicas producidas por la lectura de obras literarias como si fueran grimorios o pentáculos, libros de magia, religión o culto, etc... La *symploké* evita, en primer lugar, la transubstanciación de las ideas, es decir, su desvinculación de la realidad material, que permite explicarlas, pues es origen de su causa, transformación y desarrollo, y en segundo lugar, su conversión en dogmas metafísicos, ideales, irracionales, sagrados, inmutables, eternos, hipostasiados, sobre los que no es posible discutir científicamente, sino solo creer en ellos al margen de la razón. En ese momento, el crítico literario queda reemplazado por el teólogo de la literatura y, por supuesto, la teoría literaria se convierte en una teología, cuyos dioses son la Nación, la Mujer, la Memoria[19], la Negritud, la Homosexualidad, o el Espíritu Santo, por ejemplo.

La ligazón racional y material entre las ideas impide su evanescencia metafísica, es decir, evita su desenlace definitivo del mundo racional, su divorcio de la realidad, su disolución metafísica. El irracionalismo triunfa cuando las ideas se distancian o separan del mundo real, cuando el conocimiento se construye sobre ideas desconectadas, migratorias, peregrinas, no relacionadas racionalmente entre sí, separadas del todo del que forman parte, desustancializadas, hipostasiadas, teologizadas, ubicadas en un trasmundo, en un limbo o en un espacio nihilista, es decir, en una ficción. El monismo —suponer que nada está relacionado entre sí, o que todo está unido umbilicalmente con un todo fundamental— es pura mitología.

En su heterogeneidad, las ideas se caracterizan por los atributos de exterioridad, multiplicidad y codeterminación. Multiplicidad y

(19) El Gobierno de España (2004-2008) trató de promulgar una Ley de Memoria Histórica, según la cual la Historia de España —referida esta Historia casi exclusivamente a la Guerra Civil (1936-1939) y a la dictadura de Francisco Franco (1939-1975)— se interpreta no científicamente, sino psicológicamente. De este modo, por imperativo legal de un Gobierno, la Historia deja de ser conocimiento científico de materiales históricos, y se convierte en psicología individual o gremial. La Historia es ahora lo que dice la psicología de cada individuo o de cada gremio, y no lo que demuestra y acredita la ciencia o el conocimiento conceptual de los materiales históricos.

codeterminación son atributos genéricos íntimamente entrelazados, de modo que uno no se entiende sin el otro. Fundamentalmente tienen el sentido crítico de negar el monismo (Parménides, Plotino, el Dios de Tomás de Aquino, etc.), y la *causa sui*, en tanto que la idea de autoderminación es contradictoria. La realidad es una pluralidad infinita en la que sus partes se codeterminan, delimitan, pugnan, las unas frente a las otras. Este es el sentido del materialismo pluralista frente al monismo de la substancia. El mundo de las Ideas, tal como lo considera Platón en su concepto de *symploké* (*Sofista* 259 c-e), y como así lo ha demostrado Bueno (1995), cumple por entero la definición de *materia determinada* —determinada por el sistema de operaciones que pueden transformarla—, al cumplir con los atributos de multiplicidad y codeterminación de la materia.

El formalismo dota a las Ideas objetivas de una legalidad teológica, independiente de los procesos materiales, y las refiere de hecho a una conciencia objetiva, cual "centro metafísico de la realidad" —en expresión de Hegel—, con respecto a la cual la materia aparece como negatividad pura. Es lo que tienen en común las doctrinas que resuelven los problemas formalmente, mediante el lenguaje, el texto, las palabras, el diálogo, es decir, discursos como la teología de la liberación, la izquierda indefinida, la posmodernidad, etc., movimientos que constituyen sistemas de interpretación profundamente teológicos y monistas. El Materialismo Filosófico vuelve del revés estos formalismos, ya presentes en Marx y en Hegel[20], y apela a realidades positivas —no negativas— que co-determinan a la propia conciencia humana y a las ideas que la conforman.

El racionalismo ejercido al margen de toda materialidad es un formalismo que conduce dogmáticamente a los más diversos idealismos y teologías.

(20) Precisamente por estas razones, como señala Bueno en varios lugares de su dilatada obra (1991, 1995a, 1995b, 2003), la materia no es para Marx la simple *res extensa* cartesiana o atomística, no es una realidad que pueda dársenos como una entidad absoluta previa e independiente *de la actividad práctica humana*, que se lleva a efecto principalmente por medio de la actividad industrial. Marx concibe la materia como inmediatamente determinada por tipos o escalas diversas de organización, interacción y conflicto dialéctico. En el marxismo clásico el Materialismo Filosófico distingue la *dialéctica general* y la *dialéctica de la naturaleza.* El marxismo nos empuja hacia una concepción del mundo completamente metafísica. Y utópica. El marxismo hipostasía la materia, y le atribuye la función de sujeto de las leyes de la dialéctica (funciona —como advierte Bueno— dentro de los términos hegelianos), la cantidad, la cualidad, la ley de la doble negación y de la contradicción, etc... El marxismo clásico fue un hegelianismo materialista, con todo el progresismo y el teleologismo, la negación de la *symploké*, la afirmación de la correlación de fuerzas y el subsiguiente monismo. De este modo, el marxismo se convierte en un completo monismo, como el cristianismo y como la teología secular. Por otro lado, hay que subrayar que el marxismo no tiene una filosofía de la religión (respecto a la cual lo único que dijo Marx fue que era el opio del pueblo, nada más). Tampoco desarrolló una filosofía del Estado, al que simplemente consideró como un mecanismo de la lucha de clases destinado a mantener la explotación del proletariado.

El materialismo gnoseológico constituye una crítica al formalismo lógico, que pone en la derivación formal de teoremas el núcleo de la actividad científica: los *Segundos analíticos* de Aristóteles representan una crítica materialista al formalismo implícito en los *Primeros analíticos*. A su vez —léase a Bueno (1995)— el formalismo lógico procede por la evacuación de los contenidos de las relaciones causales.

La expresión *Literatura* es una forma gramatical sustantiva —de la que nos servirnos desde la Ilustración— que sugiere la unidad global perfecta de su referente, y que es capaz de eclipsar la heterogeneidad constitutiva e imperfecta del material literario que tal expresión realmente encubre. No es posible reconstruir formalmente, históricamente, poetológicamente, etc., la *Literatura* a partir de rasgos aislados analíticamente (un soneto, una novela, el arte barroco, un endecasílabo, un haiku, la poesía épica, una tragedia griega, la sátira, un personaje, un motivo folclórico, un graffiti...) En tales casos, el intérprete finge, o cree, situarse en una "quinta dimensión" realmente inexistente. La historia es un conjunto de complejos cursos de procesos en desarrollo (cierres categoriales), de partes que actúan espacialmente según fuerzas propias, y que al alcanzar un cierto grado de complejidad dan lugar a nuevos espacios. Jauss habló a este respecto de *horizontes de expectativas*. El material literario asume la forma de una totalidad (atributiva) muy compleja, y no se puede hablar de la *Literatura* a partir de un rasgo concreto o de un hallazgo particular. Sería una sinécdoque, una hipostasía de lo particular y relativo como si fuera un todo o un absoluto. La perspectiva analítica es siempre previa a la formación de la síntesis, y ha de renovarse constantemente a partir de sucesivas e integradoras síntesis parciales. Análisis y síntesis son dos sentidos opuestos a través de los cuales la interpretación de los conceptos se abre camino dialécticamente. Por eso un graffiti no es *literatura*, y un tebeo tampoco, porque aceptar que lo son equivale a convertir un hecho particular en una generalidad absoluta, es decir, en una falacia, en una idea hipostasiada, desconectada de toda realidad física y de toda materialidad. El graffiti y el cómic, al igual que el endecasílabo heroico, no son *literatura* por expresar formas verbales estéticas, desarrollar una historia o fábula, o contener once sílabas métricas con acentos en cuarta, sexta y octava, sino porque en determinadas condiciones dadas pueden formar parte de un *material literario* suficientemente consistente como para resistir el ejercicio crítico de la interpretación literaria, así como la consiguiente constitución de un conjunto de saberes y conocimientos útiles para el progreso de las ciencias. Pues todo conocimiento que de alguna manera no contribuye al progreso del saber racional es un conocimiento inútil, falaz o simplemente acrítico, como se ha señalado al comienzo de este capítulo. Tal es el caso de las formas sofísticas del conocimiento, a través de las cuales se manifiestan

en las culturas bárbaras la magia, el mito y la religión, y en las culturas civilizadas las pseudo-ciencias, las ideologías y las teologías. Son las formas de la insipiencia[21] contemporánea. Acaso también de la doxosofía[22] académica en que vivimos.

Diremos, para ir concluyendo este apartado, que el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se basa en una Idea de Materia filosóficamente consistente y coherente, capaz de exponer la concepción materialista desde la Teoría de las Ideas de Platón.

Como se ha señalado, Platón se sirve del principio de *symploké* para demostrar que si todo estuviera conectado con todo, o nada estuviese conectado con nada, el conocimiento sería imposible. Unas ideas están conectadas con otras, pero no todas con todo. Este es el axioma básico del *Sofista*, la comunión, combinación o comunicación, racional entre las Ideas, de modo que unas Ideas pueden combinarse racionalmente entre sí, y otras no pueden hacerlo de ninguna manera. Platón va aún más lejos, y sostiene que *la relación entre las Ideas es la causa del Logos*: "Intentar separar todo de todo es, por otra parte, algo desproporcionado, completamente disonante y ajeno a la filosofía […]. La aniquilación más completa de todo tipo de discurso consiste en separar a cada cosa de las demás, pues el discurso se originó, para nosotros, por la combinación mutua de las formas" (Platón, *Sofista*, 259e)[23]. El sofista habla de lo falso, es decir, de lo que no puede existir real y verdaderamente. Y para ello combina las Ideas de forma falaz. En esto consiste el engaño de su técnica y su apariencia de sabiduría. En engañar con la imagen aparente —y por tanto falsa— de la verdad. El sofista pretende demostrar que existe lo que no es, y poner de manifiesto la existencia de formas que corresponden al no-ser. Es falso lo que es diferente de lo verdadero. Es falso el discurso que dice "lo que no es", lo que no existe: "Lo falso en el pensamiento y en los discursos no es otra cosa que juzgar o afirmar el no-ser […]. Y cuando existe lo falso, existe el engaño […]. Y cuando existe el engaño todo se llena necesariamente de imágenes, de

(21) Es término que pretende traducir el término griego *amathía*, en el sentido particular con que lo usa Platón en el *Sofista* (229c) para designar ausencia de *saber*, entendido como conjunto de conocimientos sistemáticos.

(22) "Especie de sabiduría" (vulgarmente hablando diríamos "culturilla", o "cultura general"). Platón menciona este concepto en el *Sofista* (231b) como "vana apariencia de sabiduría", y en el *Fedro* (275b), al ponerlo en boca del rey de Egipto, quien lo usa para referirse a la invención de la escritura como algo que aleja a los sabios de la auténtica realidad. El pensamiento falso es para Platón aquel que expresa lo que no es, lo que no existe. Platón se refiere a estas ideas a través de la cuestión del ser y del no-ser, cuyo análisis gnoseológico-discursivo lleva a cabo en el *Sofista.* En suma, quien aduce conocimientos falsos, pretende que de algún modo exista lo que de ningún modo es (*Sofista*, 240e).

(23) "Discurso" es aquí *lógos.* El traductor transcribe *forma* como sinónimo de *Idea*.

figuras y de apariencias" (Platón, *Sofista*, 260c). Gracias al sofista, lo falso existe en el discurso y en el juicio. El fundamento de la doctrina platónica del discurso es ontológico, porque el objeto del lenguaje es expresar un juicio sobre un estado de cosas que es siempre complejo, es decir, resultado de una serie de combinaciones (*symploké*), pues nada está absolutamente aislado en la cosmovisión platónica, ni en el mundo de las Ideas ni en su defectuosa imitación cavernícola. El sofista queda finalmente reducido a un orador popular (*demologikón*), afín al demagogo. Es un simple imitador de sabios, un simulador de conocimientos, un ilusionista del lenguaje. Pero es también alguien que logra convencer: con argumentos falsos.

4. Coda postulante

Del mismo modo que la Idea, en el sentido preciso de Idea Objetiva, constituye el contenido material de la Filosofía, los referentes objetivos de las formas literarias constituyen el contenido material de la Literatura. El ser humano es la única criatura capaz de manipular la materia. Los animales no lo hacen. La pasión por la materia es una pulsión específicamente humana. Es un hecho evidente que los seres humanos actúan y se comportan no tanto de acuerdo con sus ideas sino sobre todo según sus necesidades e intereses materiales. De hecho las ideas suelen ser con frecuencia objeto de traición inmediata ante las necesidades y voliciones materiales más urgentes. Las menos urgentes permiten traiciones más sofisticadas. Sin embargo, el individuo se niega con frecuencia a reconocer sus vínculos materialistas, pese a que sin ellos no podría vivir en absoluto. La masa se niega incluso a reflexionar sobre tales vínculos. En ella siempre prospera alguna forma de creencia. La masa no quiere ni la libertad ni la razón, sino sus respectivas experiencias ficticias: la utopía y la religión. Cimientos de Babel, arquitectura de la Posmodernidad. Vayan ambas con el diablo.

Capítulo 2

¿Qué es la Literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura

> En lo que se refiere a la filosofía parece imperar el prejuicio de que, si para poder hacer zapatos no basta con tener ojos y dedos y con disponer de cuero y herramientas, en cambio, cualquiera puede filosofar directamente y formular juicios acerca de la filosofía, porque posee en su razón natural la pauta necesaria para ello, como si en su pie no poseyese también la pauta natural del zapato. Tal parece que si se hiciese descansar la posesión de la filosofía sobre la carencia de conocimientos y de estudio, considerándose que aquella termina donde comienzan estos. Se la reputa frecuentemente como un saber formal y vacío de contenido y no se ve que lo que en cualquier conocimiento y ciencia es verdad aun en cuanto al contenido, solo puede ser acreedor a este nombre cuando es engendrado por la filosofía; y que las otras ciencias, por mucho que intenten razonar sin la filosofía, sin esta no pueden llegar a poseer en sí mismas vida, espíritu ni verdad.
>
> G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (1807/2004: 44-45).

1. Definición de Literatura desde el Materialismo Filosófico

Desde el momento en que la Historia no se explica solo con palabras, sino con *pruebas históricas*, los hechos no se explican solo con el lenguaje. Del mismo modo, la literatura no puede explicarse meramente a través de palabras, es decir, solo con el lenguaje, porque los referentes materiales de la literatura son *referentes reales*. La materia referida formalmente en la literatura es materia real o *no* es. El amor, los celos, el honor, la guerra, la religión, la ciudad sitiada, la ejecutoria de hidalguía, la expulsión de los moriscos, Roma, Argel, Numancia, Constantinopla, la libertad y el cautiverio, las ventas y los mesones, la Inquisición y la Reforma, los rosarios de cuentas sonadoras, los pícaros y las cárceles, los avispones y los renegados, los delatores y los judíos, los locos y las damas "de todo rumbo y manejo", los soldados fanfarrones y los mílites cercenados, los rufianes y los curas, las brujas y las alcahuetas, y hasta los perros más andromorfos o los más comunes animales, todos, absolutamente todos, son referentes reales cuya materialización puede y debe analizarse mediante conceptos, porque solo a

partir de su *materialización en el mundo* es posible su *interpretación en la literatura*. Las explicaciones meramente lingüísticas o formalistas, exentas de contenido o carentes de referencia material, solo explican la psicología de quien las formula, pero no aquello a lo que su artífice pretende referirse. Ninguna retórica ha albergado jamás una sola explicación gnoseológica consistente. La hermenéutica doxográfica, tampoco. Las figuras retóricas no son figuras gnoseológicas. Divorciadas de la Poética, solo son doxografía y sofística, es decir, discurso acrítico, ora ideológico (político), ora confesional (religioso). El lenguaje solo puede explicar aquella realidad cuya materialidad pueda probar o comprobar un sujeto hablante, convertido entonces en un sujeto gnoseológico, es decir, en un intérprete de la ciencia, de la crítica y de la dialéctica. Es necesario salir del lenguaje para interpretar la Literatura.

En consecuencia, la definición de Literatura que voy a exponer y justificar en esta obra será aquella que considera la Literatura como una *materia* que puede ser analizada como Concepto, es decir, gnoseológicamente, desde una perspectiva científica (Teoría de la Literatura), y como Idea, es decir, ontológicamente, desde una perspectiva filosófica (Crítica de la Literatura).

En adelante, me referiré siempre a la Literatura como una construcción humana y racional, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y el enfrentamiento dialéctico, que utiliza signos del sistema lingüístico, a los que confiere una valor estético y otorga un estatuto de ficción, y que se desarrolla a través de un proceso comunicativo de dimensiones históricas, geográficas y políticas, cuyas figuras fundamentales son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor.

2. La interpretación de la Literatura en los espacios del Materialismo Filosófico

La Literatura es una construcción humana que existe real, formal y materialmente, y que puede y debe ser analizada de forma crítica mediante *criterios* racionales, *conceptos* científicos e *ideas* filosóficas[24]. Como *construcción humana*, la Literatura se sitúa en al ámbito de la Antropología; como *realidad material* efectivamente existente, pertenece al dominio de

(24) De máxima pertinencia son aquí las palabras de Bueno, a propósito del *Quijote*, al definir la literatura como "una materia que puede y debe sin duda ser analizada *mediante conceptos*" (Bueno, 2005: 150). El lector debe tener en cuenta que el padre del Materialismo Filosófico considera que solo *lo conceptual* puede ser objeto de interpretación científica. Quiere esto decir que con esta declaración Bueno está reconociendo en la Literatura la existencia de una materia que ha de ser estudiada científicamente, es decir, interpretada como tal por una ciencia categorial ampliada, que aquí se identificará con la Teoría de la Literatura. Sobre esta cuestión volveré inmediatamente con más detalle.

la Ontología; como *obra de arte*, constituye una construcción en la que se objetivan valores estéticos, que exigen enjuiciarla, desde una Estética o filosofía del arte, en un *espacio estético*; y como *discurso lógico*, en cuya materialidad se objetivan formalmente Ideas y Conceptos, es susceptible de una Gnoseología, es decir, de una interpretación basada en el análisis crítico de las relaciones conjugadas —que no dialécticas— entre la Materia y la Forma que la constituyen como tal Literatura[25].

Reitero aquí un postulado fundamental que subrayaré con frecuencia a lo largo de este libro: desde el Materialismo Filosófico, la Teoría de la Literatura es el conocimiento científico de los *materiales literarios*, es decir, el análisis conceptual y categorial de los materiales contenidos y formalizados en las obras literarias y con ellas relacionados, los cuales delimitan su *campo* de investigación y constituyen su *objeto* de conocimiento, a cuya comprensión se accede a través de una metodología científica, de naturaleza *crítica* y *dialéctica* (no doxográfica, ni moral, ni ideológica), la cual se fundamenta a su vez sobre una gnoseología y una ontología, en el marco de una filosofía materialista, cuya teoría de la ciencia está formulada y justificada en la Teoría del Cierre Categorial (Bueno, 1992, 1995a; Maestro, 2006).

Llegados a este punto conviene identificar algunas discriminaciones necesarias, que permitan distinguir y delimitar, desde la perspectiva del Materialismo Filosófico, tres realidades diferentes y conjugadas —y articuladas en *symploké*, como combinación racional y ternaria de ideas—: la Literatura, la Teoría de la Literatura y la Crítica de la Literatura.

---

(25) Materia y Forma son *conceptos conjugados* (Bueno, 1978a), es decir, conexos internamente, e indisolubles, pues no pueden darse por separado ni autónomamente (como sucede con todos los conceptos conjugados: reposo / movimiento, espacio / tiempo, padre / hijo…) *Conceptos conjugados* son aquellos pares de conceptos que mantienen una oposición *sui generis*, la cual no puede interpretarse como relación entre términos contrarios, contradictorios o correlativos, sino *conjugados*, es decir, como entretejidos o interrelacionados. La conjugación puede ser *diamérica* (relaciones entre partes) o *metamérica* (relaciones entre totalidades enterizas). Una conjugación diamérica supone que uno de los elementos del par puede considerarse como si estuviera fragmentado en partes homogéneas que quedan relacionadas a través del otro término del par. Diamérico (*diá*, a través de, y *meros*, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), cuando estos pueden fragmentarse en partes homogéneas ($A = a_1, a_2 \ldots a_n$, y $B = b_1, b_2 \ldots b_n$), de modo que las relaciones entre ellos (A / B) se dan a través de las relaciones entre sus partes respectivas (a_n, b_n), bien porque B es un resultado que segregan las partes de A, bien porque las partes b_n soportan como un tejido intercalar las partes disgregadas de A. Metamérico (*metá*, más allá de, y *meros*, parte) es un esquema de conexión entre dos conceptos conjugados (A / B), que toman a estos como todos enterizos, sin analizarlos en sus componentes o partes. Las relaciones metaméricas son holistas y globales. Las relaciones metaméricas son relaciones operatorias cuando entre dos términos hay yuxtaposición, reducción de un concepto a otro, fusión de dos conceptos en un tercero, o articulación de dos conceptos a través de una instancia independiente (Bueno, 1978a).

a) En primer lugar, se considerará que la *Literatura* es *el conjunto de los materiales literarios que constituyen el objeto de la Teoría de la Literatura* (en tanto que Teoría de la Literatura basada en una filosofía materialista). La Literatura es así una realidad ontológica de primer grado (materia primogenérica: M_1), a la que pertenecen los seres humanos que la construyen (autores), difunden (copistas, impresores, editores...) e interpretan (lectores, actores, críticos, consumidores...); el texto en que se objetiva (papiros, pergaminos, manuscritos, libros, discos compactos y soportes informáticos...); el lenguaje literario oral y escrito, etc. Los *materiales literarios* son una realidad física, es decir, formal y material, que implica a autores, lectores, intérpretes y actores, críticos, públicos, sociedades, culturas, etapas históricas, zonas geográficas, etc., como totalidades complejísimas, fuera de las cuales la Literatura no es concebible ni factible como tal. Estas *totalidades* pueden y deben ser analizadas de forma sistemática, crítica y científica, a través de diferentes ciencias categoriales que, cada una desde su propia perspectiva gnoseológica, tienen como objeto de interpretación algún tipo de material que sirve a la construcción literaria: el lenguaje (Lingüística...), el texto (Retórica, Ecdótica...), el ser humano (Antropología, Sociología...), bien como autor (Historia, Psicología...), bien como lector (Hermenéutica, Pragmática, Fenomenología...). La sistematización de las diferentes disciplinas y ramas del saber, organizadas en *symploké* para el estudio de la Literatura, permite la constitución de la Teoría de la Literatura como ciencia categorial ampliada cuyo objeto de estudio específico son los *materiales literarios*.

b) En segundo lugar, se considerará que la *Teoría de la Literatura* es, en consecuencia, *el conocimiento científico de los materiales literarios*. Se tratará, por lo tanto, de un conocimiento conceptual o categorial, es decir, de un conocimiento científicamente construido. La Teoría de la Literatura es, pues, una ciencia categorial ampliada, como conjunto sistemático de ciencias categoriales específicas que estudian, cada una desde su propia categoría gnoseológica, una determinada *forma* de *materiales literarios* (la palabra, el signo, el autor, el lector, la métrica, el personaje, el tiempo, el espacio, etc...) La Teoría de la Literatura da lugar a conceptos, porque opera como una Ciencia. Quienes niegan la posibilidad de estudiar científicamente la Literatura deberían exponer, en primer lugar, cuál es su Concepto y su Idea de Ciencia, y, en segundo lugar, deberían explicarnos cómo se pueden definir, por ejemplo, los conceptos de Narrador, Cronotopo, Endecasílabo o Signo teatral, al margen de la Narratología, la Métrica o la Semiología del teatro. Es imprescindible distinguir entre conocimiento científico (basado en conceptos categoriales), conocimiento filosófico (basado en ideas organizadas lógicamente) y conocimiento ideológico (basado en prejuicios psicológicos).

c) En tercer y último lugar, se considerará que la Crítica de la Literatura es un saber de segundo grado, es decir, un saber que solo puede actuar, que solo puede ser factible, a partir del saber de primer grado que constituye la Teoría de la Literatura, como ciencia categorial responsable de construir los conceptos científicos que habrá de manejar el crítico en sus interpretaciones sobre los *materiales literarios* (texto, autor, lector, transductor, Historia, sociedad, psique, mito, forma, etc.) La Crítica de la Literatura actúa sobre los materiales literarios *solo* a partir de los conceptos que las ciencias categoriales ampliadas, sistematizadas en una Teoría de la Literatura, le proporcionan sobre la Literatura. La Crítica de la Literatura da lugar a Ideas, y opera como una Filosofía, al enfrentarse, de forma dialéctica y conjugada, a la *symploké* de las Ideas contenidas y formalizadas en los materiales literarios.

Es obvio que la Literatura no es una ciencia, naturalmente, sino el *campo* de investigación de varias ciencias categoriales, que pueden agruparse u organizarse desde una Teoría de la Literatura. En consecuencia, en esta exposición se han distinguido tres realidades fundamentales, funcionalmente relacionadas entre sí, es decir, en *symploké*:

> 1) La Literatura, que es una Ontología, en la cual se objetivan físicamente Materiales y Formas literarios, construidos por un autor e interpretables por un lector.
>
> 2) La Teoría de la Literatura, que es una Ciencia categorial, la cual construye *conceptos científicos* destinados a la interpretación de los materiales y las formas literarias.
>
> 3) La Crítica de la Literatura, que es una Filosofía, la cual dispone una organización crítica, racional y lógica (*symploké*) de las Ideas formalizadas en los materiales literarios.

Conviene subrayar que cuando la Crítica de la Literatura se ejerce *sin criterios* no cabe hablar en rigor de crítica, pues, ¿cuáles son sus fundamentos científicos, conceptuales, materiales? No hay crítica sin criterios. La crítica nace en la objetivación del acuerdo y del desacuerdo —es decir, nace de la dialéctica—, planteadas estas diferencias en términos que han de ser verificados por la Ciencia, y no por la psicología personal, ni por la ideología gregaria y gremial, ni por la retórica del sofista, cuyas palabras carecen de referentes materiales y de contenidos verdaderos. Lo que decimos ha de estar verificado por la realidad efectivamente existente, es decir, por la realidad material en que vivimos. Un triángulo tiene tres lados, en el siglo XXI y en la Babilonia anterior a Cristo, y un azteca, un posmoderno o un musicólogo, tendrán que convenir en que la suma de sus ángulos equivale a dos ángulos rectos. La ciencia no da lugar a libertades, ni es políticamente correcta.

Ni democrática. Y si bien sabemos que la Literatura no está hecha de triángulos, no es posible ignorar, a su vez, que esa misma Literatura no está exenta de Geometría, es decir, de Razón.

A partir de estos criterios se expone a continuación cuál es el lugar que ocupa la Literatura, como realidad material y formal, en los ejes fundamentales del *espacio antropológico*, del *espacio ontológico*, del *espacio gnoseológico* y del *espacio estético*.

2.1. La Literatura en el Espacio Antropológico

Toda reflexión sobre el lugar que ocupa la Literatura en el *espacio antropológico* es una cuestión fundamental, no solo porque constituye el primer ámbito o dominio que permite clarificar lo que la Literatura es, como material construido, comunicado e interpretado por el ser humano, sino porque este territorio antropológico ha sido un escenario genealógicamente nuclear en la génesis de la Literatura, e históricamente variable y determinante en su desarrollo estructural, pragmático y político. Definamos, en primer lugar, siguiendo a Bueno (1978), qué es el *espacio antropológico*.

Espacio antropológico es el lugar, el territorio —diríamos, y no metafóricamente—, en el que está incluido el material antropológico, es decir, es el *campo* en el que se sitúan los *materiales antropológicos*. La Literatura es una parte esencial de ese material antropológico. Tradicionalmente se ha interpretado este *espacio* como un escenario que hay que entender desde la Naturaleza, desde Dios o desde el Hombre mismo. Sin embargo, el espacio antropológico no es un lugar metafísico, hipostasiado, monista, sino un lugar físico, terrenal, material. No es posible entender al ser humano solo desde la Naturaleza, o solo desde Dios, ni tampoco desde el hombre mismo de forma exclusiva y excluyente[26].

El ser humano no se explica desde sí mismo, sino que está rodeado de realidades naturales, de entidades que no son él mismo, de muchas otras cosas ajenas a él, y por tanto no se puede aceptar que todo lo que existe sea inteligible exclusivamente desde lo humano. El Hombre no se explica por sí mismo, y no es absolutamente autónomo. El ser humano está inmerso en un espacio que no es exclusivamente suyo: fuera de este espacio envolvente, el Hombre no puede comprenderse; y dentro de ese mismo espacio, no todo puede

(26) Esta última tendencia —advierte Bueno (1978)— es la que representa el sistema filosófico idealista de Fichte, en el que todo se interpreta desde el *yo* humano (no desde el *yo* divino). El espacio antropológico no tendría aquí ninguna dimensión, es el *yo* absoluto. No hay otro espacio. Es también la postura de Cassirer, al considerar que la cultura, creada por el Hombre, puede comunicarse como algo universal, exclusivamente humano, etc. El canto del cisne del idealismo alemán.

explicarse a partir de lo meramente humano. El espacio antropológico es un conjunto de realidades que envuelven al Hombre y que no son necesariamente humanas (los animales, la naturaleza inerte...), y sin embargo gracias a ellas precisamente el material antropológico puede organizarse e interpretarse.

El Materialismo Filosófico distingue tres ejes en el espacio antropológico (Bueno, 1978):

> 1) El *eje circular* o de los seres humanos.
> 2) El *eje radial* o de la naturaleza (lo inanimado e inhumano).
> 3) El *eje angular* o de la religión (lo animado e inhumano, esto es, los animales, como núcleo de la experiencia religiosa, que evolucionará según la numinosidad, la mitología y la teología)[27].

Siempre habrá que determinar qué parte del material antropológico pertenece a cada eje. En el espacio antropológico todas las entidades son corpóreas, materiales, físicas. No hay idealismo, no hay metafísica, no hay creacionismo. El ser humano es una criatura que brota de la evolución animal.

La sociedad política es un ejemplo sobresaliente de lo que es el espacio antropológico: los tres ejes se manifiestan en ella de forma explícita, es decir, en la estructura de un Estado. El eje circular (los tres poderes, por ejemplo) constituye la capa conjuntiva de la sociedad política. El eje radial supone el aprovechamiento de la naturaleza, el trabajo, la producción, los tributos... El eje angular remite a los símbolos de animales que nutren banderas (leones, águilas, serpientes...), lemas, blasones, escudos, proyectando su fuerza numinosa (*vis numinis*) sobre la colectividad que los ostenta (Bueno, 1991). Los iconos de animales se manipulan así como si sus referentes fueran diosecillos o númenes, cuales seres dotados de poderes superiores a los meramente humanos.

El espacio antropológico es, pues, un instrumento teórico de análisis del material antropológico, donde la constitución y organización de cada material en cada eje abre múltiples combinaciones posibles de interpretación. Cito a Bueno:

> Las líneas más importantes del Materialismo Filosófico, determinadas en función del *espacio antropológico* (en tanto este espacio abarca al "mundo íntegramente conceptualizado" de nuestro presente, al que nos venimos refiriendo) pueden trazarse siguiendo

(27) Se trata aquí de los animales en tanto que criaturas numinosas, es decir, de los animales que han mantenido con los seres humanos relaciones que no han sido ni circulares ni radiales, sino angulares. Este es el origen de la religión (Bueno, 1985). Los animales percibidos como númenes. No son humanos, pero forman parte anímica de la naturaleza y de la sociedad.

los tres ejes que organizan ese espacio, a saber, el *eje radial* (en torno al cual inscribimos todo tipo de entidades impersonales debidamente conceptualizadas), el *eje circular* (en el que disponemos principalmente a los sujetos humanos y a los instrumentos mediante los cuales estos sujetos se relacionan) y el *eje angular* (en el que figurarán los sujetos dotados de apetición y de conocimiento, pero que sin embargo no son humanos, aunque forman parte real del mundo del presente).

I. Considerado desde el eje radial el Materialismo Filosófico se nos presenta como un *materialismo cósmico*, en tanto que él constituye la *crítica* (principalmente) a la visión del mundo en cuanto efecto contingente de un Dios creador que poseyera a su vez la providencia y el gobierno del mundo (el materialismo cósmico incluye también una concepción materialista de las ciencias categoriales, es decir, un *materialismo gnoseológico*).

II. Desde la perspectiva del eje circular, el Materialismo Filosófico se aproxima, hasta confundirse con él, con el *materialismo histórico*, al menos en la medida en que este materialismo constituye la *crítica* de todo idealismo histórico y de su intento de explicar la historia humana en función de una "conciencia autónoma" desde la cual estuviese planeándose el curso global de la humanidad.

III. Desde el punto de vista del eje angular, el Materialismo Filosófico toma la forma de un *materialismo religioso* que se enfrenta *críticamente* con el espiritualismo (que concibe a los dioses, a los espíritus, a las almas y a los númenes, en general, como incorpóreos), propugnando la naturaleza corpórea y real (no alucinatoria o mental) de los sujetos numinosos que han rodeado a los hombres durante milenios (el materialismo religioso identifica esos sujetos numinosos corpóreos con los animales, que desde el paleolítico están representados en las cavernas magdalenienses, por ejemplo, y se guía por el siguiente principio: el hombre no hizo a los dioses a imagen y semejanza de los hombres, sino a imagen y semejanza de los animales (Bueno, 1995: 83-84).

Ahora bien, ¿cómo se organizan e interpretan en el espacio antropológico los materiales literarios? Vamos a verlo.

Es posible que pudiera aceptarse, desde muy tempranamente, es decir, como una concepción originaria de la literatura helénica, mas no de la literatura hebrea, por ejemplo, la siguiente disposición.

En primer lugar, desde el punto de vista del *eje circular*, la Literatura adquiere ante todo una dimensión pragmática, histórica y política, a partir

del momento en que los seres humanos construyen, intercambian, reciben e interpretan construcciones literarias, dotadas formalmente de contenidos materiales (oralidad, manuscritos, libros, soportes digitales...), psicológicos o fenomenológicos (fabulación, historias ficticias, personajes ideales, relatos míticos, explicaciones imaginarias...), y lógicos o conceptuales (la literatura como forma de conocimiento y de expresión de ideas, reflexiones, conceptos).

En segundo lugar, desde la perspectiva que proporciona el *eje radial* del espacio antropológico, la Literatura se nos manifiesta en su dimensión estrictamente material, física, productiva, técnica y tecnológica, desde las litografías más primitivas, grabadas sobre piedra bruta, hasta la informática moderna, con sus sofisticados soportes electrónicos, pasando por la imprenta de Guttenberg, resultado todo ello de la manipulación humana de los recursos que ofrece una naturaleza inerte. No conviene olvidar nunca que el ser humano es la única criatura capaz de manipular la materia. Los animales no lo hacen.

En tercer lugar, desde el punto de vista del *eje angular*, la Literatura siempre ha tenido la posibilidad de concebirse como construcción, expresión y comunicación de referentes trascendentes, numinosos, metafísicos: personajes mitológicos, héroes inmortales, hombres divinizados, dioses sacrificados, titanes abatidos... No en vano el evehmerismo queda, por ejemplo, desde esta perspectiva, vinculado a una concepción angular del hecho literario. Lo mismo cabría decir de una interpretación fideísta o confesional de las *Sagradas Escrituras*, o incluso de una lectura teológica y cristiana del *Quijote*[28], por ejemplo, en plena Edad Contemporánea.

Adviértase que de aceptarse este último planteamiento, relativo al emplazamiento de la Literatura en el *eje angular* del espacio antropológico, se estaría enunciando el núcleo de toda una teoría explicativa de los orígenes materialistas de la Literatura, es decir, el núcleo de una etiología o genealogía materialista de la Literatura (Maestro, 2012). La génesis del hecho literario residiría entonces en la construcción fabulosa de personalidades numinosas,

(28) Este tipo de interpretaciones literarias son racionalmente intolerables y científicamente insostenibles. No se puede aceptar la existencia de ideas que desborden los límites de la razón humana. El agnosticismo, por ejemplo, se convierte en algo completamente ridículo al aceptar, en nombre de la razón, ideas que trascienden el racionalismo del espacio antropológico. No se puede suspender, en nombre de un escepticismo supuestamente racionalista, un juicio que se formula sobre ideas irracionales. Las ideas son construcciones de la razón humana, inmersas en el desarrollo de su propia historia, y ni sus orígenes ni sus consecuencias pueden situarse *racionalmente* fuera del espacio antropológico. No es posible dar por supuesta la esencia de algo —de la religión por ejemplo, esto es, de un dios, como núcleo esencial de ese algo—, si los saberes categoriales o científicos no pueden por sí mismos explicarla racionalmente, es decir, exponer críticamente en qué se sustantiva el contenido material esa forma referencial. El materialismo no puede aceptar que hechos sobrenaturales se presenten como causas de hechos naturales. Las supuestas ideas metafísicas siempre actúan causalmente a través de ideas corpóreas y operatorias (Bueno, 1972, 1985, 1995).

en la invención de figuras heroicas, seres supremos, mitos, titanes, semi-dioses o dioses, génesis que coincide precisamente con las etapas preliminares de las religiones secundarias o mitológicas (Bueno, 1985), la cual se manifiesta de forma específica y concreta en la Grecia antigua, en el mismo lugar y durante el mismo período en los que comienza a codificarse y a constituirse para Occidente la génesis de lo que desde entonces conocemos como el Canon literario, es decir, la Literatura. Una explicación detallada de esta génesis, explicativamente consagrada al nacimiento del discurso literario, constituye el primer paso hacia una Genealogía de la Literatura, como se explicará más adelante.

2.2. La Literatura en el Espacio Ontológico

El lugar que ocupa la Literatura en el *espacio ontológico* es una cuestión decisiva y fundamental, de la que toda teoría literaria o método de interpretación literaria habrá de dar cuenta de forma rigurosa, so pena de quedar reducida a una pseudo-ciencia de lo literario, a una retórica ideológica de la escritura, o a un psicologismo dóxico, vulgar y común.

La Literatura existe ontológicamente porque existe material y formalmente. Está implicada de forma plena en lo que Bueno (1972) denomina los tres géneros de materialidad (M_1, M_2 y M_3), que paso a exponer en sus aplicaciones a la literatura. A cada uno de estos géneros de materialidad ha correspondido con frecuencia, sobre todo a lo largo del siglo XX, una o varias teorías de la literatura, que de forma exclusiva y excluyente, es decir, idealista y formalista, han pretendido ocuparse de una *parte* de la totalidad de los materiales literarios. A estas teorías literarias me referiré más adelante, al exponer la Gnoseología de la Literatura, como teorías literarias insulares, o incluso gremiales, que de forma monista y fundamentalista pretenden reducir la totalidad y la complejidad de la Literatura a una categoría única, que manipulan como fundamento indiscutible, convirtiendo la relatividad de esa categoría particular en un valor absoluto, trascendente y metafísico. Desembocan de este modo en un idealismo absoluto, es decir, en una ficción interpretativa. En otras palabras, incurren en una falacia epistemológica. El resultado no es un discurso crítico ni científico, sino acrítico y retórico. Pero no adelantemos acontecimientos, y centrémonos ahora en el lugar de la Literatura en el espacio ontológico, es decir, en el terreno estricto de la constitución y organización de los materiales literarios.

El *Ser*, o es material, o no es. En lugar de *Ser*, término saturado de connotaciones metafísicas y espiritualistas, el Materialismo Filosófico habla, específicamente, de Materia. La ontología materialista (Bueno, 1972) distingue dos planos:

> 1) La *Ontología General*, cuyo contenido es la "materia indeterminada", el Mundo (M) como totalidad, caótica incluso, de todo cuanto existe, incluso lo no conocido o interpretado todavía, la materia en sí, o materia prima en sentido absoluto, como *materialidad* que desborda todo contexto categorial y se constituye en materialidad trascendental.
>
> 2) La *Ontología Especial*, cuyo contenido es la "materia determinada", es decir, la materia interpretada, manipulada, transformada, formalizada en las diferentes parcelas y campos categoriales de la actividad humana: el Mundo Interpretado (M_i) o categorizado por las ciencias, el conocimiento y la razón.

Así, pues, en el primer caso, hablamos del Mundo (M), y, en el segundo caso, hablamos del mundo conocido o Mundo Interpretado (M_i). La Ontología no es, pues, el Mundo, a secas, sino el Mundo Interpretado y categorizado por las ciencias, es decir, el mundo conocido, estudiado, identificado, analizado, por las diferentes ramas y especialidades del saber humano, debidamente estructurado y organizado por la Razón. Lo que está más allá de un "agujero negro" pertenecerá al Mundo, pero no al Mundo Interpretado.

De este modo, en primer lugar, la Ontología General (M), como sustancia constitutiva del Mundo (M), corresponde a la Idea de Materia Ontológico General, definida como *pluralidad*, *exterioridad* e *indeterminación*. La Ontología General (M) es una pluralidad infinita, y desde ella el Materialismo Filosófico niega tanto el monismo metafísico (inherente al Cristianismo y al Marxismo) como el holismo armónico (propio de las ideologías panfilistas, entregadas al diálogo, el entendimiento y entretenimiento universales, la paz perpetua o la alianza de civilizaciones). En segundo lugar, la Ontología Especial (M_i), como Mundo Interpretado (M_i), es una realidad positiva constituida por tres géneros de materialidad, en que se organiza el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo conocido (M_i) (Bueno, 1972)[29].

$$M_i = M_1, M_2, M_3$$

El primer género de materialidad (M_1) está constituido por los *objetos del mundo físico* (rocas, organismos, satélites, bombas atómicas, mesas, sillas…);

(29) La arquitectura trimembre de la Ontología Especial mantiene una estrecha correspondencia con la estructura ternaria del eje sintáctico del espacio gnoseológico, cuyos sectores son los *términos* de las ciencias (realidades físicas), las *operaciones* que ejecutan los sujetos gnoseológicos (realidades fenomenológicas), y las *relaciones* que permiten a los sujetos operatorios la manipulación de los términos, de acuerdo con criterios sistemáticos, normativos, estructurales, preceptivos, legales, etc. (relaciones lógicas) (Bueno, 1992).

comprende materialidades físicas, de orden objetivo (las dadas en el espacio y en el tiempo).

El segundo género de materialidad (M_2) está constituido por todos los *fenómenos de la vida interior* (etológica, psicológica, histórica…) *explicados materialmente* (celos, miedo, orgullo, fe, amor, solidaridad, paz…), es decir, atendiendo a sus causas y a sus consecuencias materiales; comprende materialidades de orden subjetivo (las dadas antes en una dimensión temporal que espacial), cuya relevancia reside ante todo en los hechos que los provocan y generan, y en los hechos a que dan lugar, como contenidos psicológicos y fenomenológicos que impulsan las formas de la conducta humana (agresividad, ambición, impotencia, depredación, etc...).

El tercer género de materialidad (M_3) está constituido por los *objetos lógicos*, abstractos, teóricos (los números primos, la métrica, la *langue* de Saussure, las teorías morales contenidas en el imperativo categórico de Kant, los referentes jurídicos, las leyes, las instituciones…); comprende materialidades de orden lógico (las que no se sitúan en un lugar o tiempo propios).

Estos tres géneros de materialidad son heterogéneos e inconmensurables entre sí (Bueno, 1972, 1990). Son también coexistentes, ninguno va antes que otro y ninguno se da sin el otro: se co-determinan de forma mutua y constante, y ninguno de ellos es reducible a cualquiera de los demás. Quiere esto decir que estos tres géneros de materialidad están dados y organizados en *symploké*.

He expuesto los criterios ontológicos del Materialismo Filosófico establecidos por Bueno, cuyo sistema de coordenadas puede traducir a sus propios términos el núcleo esencial de la filosofía clásica. Voy a explicar ahora qué lugar ocupa la Literatura en cada uno de estos géneros de materialidad.

Ha de advertirse desde el primer momento que para el Materialismo Filosófico la literatura no es en absoluto un mundo posible (Maestro, 2006a). Semejante declaración solo puede interpretarse como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los Infiernos, ni el príncipe Hamlet en su isabelina corte danesa han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la más pequeña *posibilidad* de existir. Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real* y *efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente sus referentes materiales*. Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto las formas de

una autopsia. A su vez, la singularidad de las formas estéticas en que se objetiva el hecho literario hace de la Filología una ciencia imprescindible para cualquier pretensión interpretativa, de la que el Materialismo Filosófico no puede prescindir. La Filología vincula explícitamente la Literatura con la realidad ontológica misma que la sustantiva como Materia y Forma literarias. Prescindir de la Filología a la hora de interpretar la Literatura equivale a ejercer la crítica sin criterios, es decir, a actuar desde la *ignorancia objetiva*, al convertir la ciencia literaria en una retórica de la escritura, al crítico en un escriba o sofista, y a la educación científica en una terapia de grupo, en la que el "grupo" es un gremio ideológico y autista, al servicio de intereses ajenos a la Literatura y a la Teoría de la Literatura, y comprometidos con ideologías pragmáticas muy al uso, de todos bien conocidas (indigenismo, feminismo, nacionalismo, sexismo, pacifismo, fideísmo, panfilismo, etnocracias...)

La *teoría literaria* en la que ha de basarse la *crítica* de los materiales literarios (autores, obras, lectores, transductores...) tendrá que estar construida sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y tomará como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria, esto es, *los referentes de las formas literarias*, en tanto que *Ideas objetivas formalizadas en los materiales literarios*. El núcleo de toda interpretación literaria reside en última instancia en el análisis formal de sus referentes materiales, es decir, de los referentes materiales de la literatura, de los referentes materiales contenidos y apelados formalmente *en* y *por* la realidad literaria[30]. Y esto ha de ser así necesariamente porque los referentes materiales de la literatura se sitúan en el mundo real, por más que sus referentes formales se limiten a la estructura textual de los materiales literarios objetivados en la poética de cada obra literaria. Como se ha indicado con anterioridad, es necesario salir de la Literatura para interpretar la Realidad. Los referentes materiales de la Literatura no son una posibilidad, son una realidad. Pertenecen al mundo de los *hechos*, y no solo al de las interpretaciones. Su combinatoria formal sin duda da lugar a una fábula, a una invención, a una ficción, pero como tales referentes, como tales materiales en sí mismos considerados, *son reales* más allá de la literatura y *existen real y efectivamente* en el Mundo, es decir, de modo específico y tangible, actúan operatoriamente en el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo Interpretado (M_i). El Materialismo Filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida poética, filológica

(30) Una demostración práctica de estos criterios, es decir, de la aplicación del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, puede verse en mi monografía sobre la narrativa breve de Miguel de Cervantes, *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el Materialismo Filosófico* (2007) y mi *Crítica de los géneros literarios en el Quijote* (2009).

y semiológicamente en términos literarios, es decir, interpreta la *realidad* de la Literatura, cuyo referente es —no puede olvidarse— la realidad humana, y lo hace desde la organización filosófica de las Ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos. Por eso es completamente cierto y coherente afirmar que la literatura está hecha de realidades. Si no sucediera así, no sabríamos a qué se refiere una obra literaria, ni de qué nos habla, ni siquiera sabríamos decir cuáles son sus contenidos. La ficción no existe sin alguna *forma* de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. Literatura y Realidad no son términos dialécticos u opuestos, sino *conceptos conjugados* o interrelacionados. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como hecho creativo y como hecho interpretativo. Los materiales de la literatura son reales o no son. Los referentes de la literatura remiten siempre a un mundo real y efectivo. Porque la Literatura es siempre una *partitura* de la realidad, que exige ser interpretada de forma sensible, racional y lógica.

De este modo, los referentes materiales de la literatura siempre están explícitos en cada uno de los tres géneros de materialidad (M_1, M_2, M_3) que constituyen la *ontología especial* del mundo conocido (M_i), es decir, las innumerables realidades positivas —nunca posibles o imaginarias, sino *reales*— que construyen la heterogeneidad e inconmensurabilidad del Mundo Interpretado en que vivimos. El Materialismo Filosófico organiza los contenidos materiales, positivos, del Mundo categorizado por las ciencias en diferentes campos de variabilidad empírico-trascendental, dispuestos a su vez en los tres antemencionados géneros de materialidad física (M_1), psicológica (M_2) y conceptual o lógica (M_3).

Don Quijote, por ejemplo, es un ente de ficción, es decir, es una *materia de ficción*, una materia verbal —una materia literaria que puede estudiarse conceptualmente—, pero su cabeza, su tronco y sus extremidades, como su adarga y su caballo, como su ama y su sobrina, remiten respectivamente no solo al primer género de materialidad (M_1), en el que nosotros, seres humanos de carne y hueso, reconocemos y comprobamos la existencia real y efectiva de nuestra cabeza, tronco y extremidades, sino que también remiten al segundo y al tercer género de materialidad, a los que pertenecen, respectivamente, la locura y la fama (M_2), por ejemplo, y las ejecutorias de hidalguía o el decreto de expulsión de los moriscos (M_3), referentes materiales imprescindibles todos ellos en la interpretación del *Quijote*[31]. Diré, en síntesis, que, desde la

(31) Todas las obras literarias de Cervantes conducen inevitablemente al lector al tercer género de materialidad, el constituido por los *objetos lógicos*, y dentro de él se exige al intérprete reflexionar de forma crítica sobre sus contenidos, desde criterios rigurosamente

ontología materialista, la ontología literaria quedaría constituida y organizada del modo siguiente:

> 1) *Primer género de materialidad literaria* (M_1): la Literatura como realidad física (la materialidad del lenguaje, de la oralidad y de la escritura; la sustancia y la forma de la expresión literaria; los soportes físicos de construcción, difusión e interpretación literarias, históricamente desarrollados, litografías, tablillas de cera o plomo, papiros, pergaminos, códices, incunables, libros, soportes digitales, CD, tabletas informáticas, etc.)
>
> 2) *Segundo género de materialidad literaria* (M_2): la Literatura como discurso en el que se objetivan material y formalmente contenidos psicológicos y fenomenológicos, cuyos referentes fundamentales son los personajes y las acciones, es decir, los sujetos y la fábula, como depositarios de mitos, historias, invenciones, peripecias, experiencias psicológicas, relatos fantásticos o maravillosos, narraciones legendarias, discursos míticos, episodios ficticios...
>
> 3) *Tercer género de materialidad literaria* (M_3): la Literatura como discurso en el que se objetivan Ideas, Conocimientos y Conceptos, es decir, la Literatura como una materia que puede y debe ser examinada mediante Conceptos, y por lo tanto analizada científicamente desde una Teoría de la Literatura, y mediante Ideas, y por lo mismo interpretada filosóficamente desde una Crítica de la Literatura.

---

racionales y lógicos. La originalidad de las *Novelas ejemplares*, por ejemplo, desde el punto de vista de las exigencias críticas a que nos conduce y obliga el autor —que no el narrador, quien es una mera creación autorial— dentro del mundo de los objetos lógicos (M_3), radica en el antropomorfismo del mundo contenido en sus formas literarias. En las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el espacio antropológico queda reducido al eje circular, es decir, al mundo de las relaciones que mantienen los seres humanos consigo mismos, al margen completamente del eje angular (los referentes numinosos como realidades religiosas vivas) y del eje radial (los objetos de la naturaleza como protagonistas de los hechos narrados). No hay dioses, sino teoplasmas, esto es, manifestaciones inertes de divinidades estériles; no hay creencias naturales, sino religiones dogmáticas o teológicas (religiones terciarias); no hay realidades numinosas vivas, ni siquiera bajo la forma de mitos zoomorfos, como sí sucederá lúdicamente en el *Persiles*; no hay en las *Ejemplares* una mitificación de la Naturaleza, ni siquiera una mínima idealización, lejos ya de las utopías renacentistas postuladas en la crisálida de *La Galatea* o en el incipiente barroquismo del primer *Quijote*; no hay tampoco mitos andromorfos que, al modo del *Viaje del Parnaso*, rehabiliten el delirio mitológico del paganismo clásico. En las *Ejemplares* solo habitan el Hombre y la Mujer, frente a sí mismos. Sin dioses, sin paraísos ideales, sin ángeles custodios, y siempre a merced de los elementos más terrenalmente materiales. Esa es la gran y singular lección de las *Novelas ejemplares* en el conjunto de la creación literaria cervantina: la cúspide del *antropomorfismo* en su relación crítica con los objetos lógicos (M_3) y su materialización en las formas literarias de la narrativa aurisecular. Ese es el Cervantes de las *Ejemplares*. Un Cervantes único en el conjunto de su creación literaria. Un Cervantes que es precursor del racionalismo ateísta de Baruch Spinoza.

Adviértase que el segundo género de materialidad literaria (M_2) es la única parte *esencialmente* ficticia de la Literatura, desde el momento que en su primer género de materialidad (M_1) la Literatura es una realidad física perfectamente manipulable, en sus formas y materias de expresión, construcción, difusión e interpretación, mediante los más variados soportes y materialidades. Lo mismo cabe decir del tercer género de materialidad literaria, es decir, de la Literatura como discurso en el que se objetivan Ideas y conocimientos que forman parte de los materiales literarios *solo* porque *previamente* forman parte de la *realidad humana* exterior a la literatura, es decir, de la realidad humana del Mundo Interpretado (M_i) o conocido por el ser humano. En la Literatura no está presente nada que antes no esté de alguna manera presente en el mundo real, esto es, en la *realidad* del Mundo Interpretado. La cucaracha de Kafka existe en *La metamorfosis* de Gregorio Samsa porque en el mundo real hay cucarachas. Y cuando la literatura presenta criaturas o hechos extraordinarios, en sí mismos imposibles o inexistentes en el mundo conocido o interpretado (M_i), como sucede con frecuencia en la *Ilíada*, la *Odisea* o la *Divina commedia*, los ofrece siempre a partir de la combinación de elementos y realidades efectivamente existentes en el mundo real, conocido o interpretado. Es el caso de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista (Maestro, 2012), que confiere operatoriedad, es decir, impone relaciones reales, a términos ideales. El resultado sería un insecto que narra muy racionalmente sus propias experiencias (Kafka) o dos perros que, como Cipión y Berganza, dialogan con extraordinaria lucidez crítica sobre la sociedad española aurisecular (Cervantes). No hay monstruo sin atribuciones humanas. Incluido el propio Dios[32], como monstruosidad metafísica capaz de crear, recrear y exterminar a su antojo todo tipo de seres humanos.

Y ha de tenerse en cuenta que el tercer género de materialidad de la Literatura ha sido negado con frecuencia. Platón fue el primero en hacerlo, y en proclamarlo enérgicamente en el *Ion* (534b), al negar al poeta toda inteligencia en el uso de sus facultades literarias, es decir, al construir (*poíein*)

(32) De hecho, la denominada "ciencia ficción" no es sino la *interpretación adulterada* del Mundo no conocido (M), a partir de hipótesis no verificadas (si estuvieran verificadas pertenecerían al mundo categorizado o interpretado (M_i) por las ciencias), que la psicología humana proyecta sobre lo desconocido (Maestro, 2006a). Y lo desconocido no solo puede ser el espacio interplanetario, sino también el futuro —como temporalidad pronosticable, pero nunca diagnosticable—, la curación ficticia (que no científica o médica) de una enfermedad, el interior de un planeta como Mercurio, o el aparato sexual de un extraterrestre. A veces también se pretende que lo no conocido sea el pasado, tratando de sustituir, por ejemplo, la teoría de la evolución de las especies por la ficción del creacionismo religioso, en virtud del cual un dios crea a un par seres humanos a su propia imagen y semejanza, de cuyos tres hijos varones brota —habría que haber visto cómo se las arreglaron...— la Humanidad en que vivimos.

el discurso literario como un discurso meramente retórico, e incapaz de organizar de forma lógica y racional contenidos, referentes o ideas. Análogas ideas encontramos en el célebre libro X de la *República*. Sin embargo, y frente este platonismo incapaz de ver en los materiales literarios la objetivación de sistemas racionales de ideas, ha de afirmarse que la Literatura, como la Ciencia y como la Filosofía, es un discurso en el que cabe la formalización lógica y racional de Ideas, por más que estas Ideas gocen en el texto de la obra literaria de una libertad formal de la que carece, sin lugar a dudas, el discurso de la Ciencia y el de la Filosofía. Por eso la Literatura es superior en este punto a cualquier forma de discurso —incluidos por supuesto el científico y el filosófico—, porque sin renunciar nunca a la Razón, incorpora a sus posibilidades de expresión, comunicación e interpretación, es decir, a sus posibilidades efectivas de materialización, la Poética. Y me refiero a una Poética definida en términos racionales, conceptuales y críticos, no a una fantasía onírica que no da cuenta de nada ni a nadie. La Razón, incluida por supuesto la Razón literaria, no sueña: piensa. Los monstruos no son hijos de la Razón, sino del irracionalismo, de la mitología y de la teología, de la sofística y de la verborrea, de la retórica sin contenidos materiales y de las ideologías de ignorantes y nigromantes de todo tiempo y lugar (cuyo número, como comúnmente suele decirse, es infinito).

Y aún debo añadir algo más en este punto. No solo Platón y muchos otros pensadores célebres —el propio Gustavo Bueno, fundador del Materialismo Filosófico ha sido siempre muy crítico con la Literatura— han querido negar, inútilmente, la realidad de la Literatura como materialidad objetivadora de Ideas, sino que también lo han hecho, aunque estos ya sin hacer uso alguno de la Razón, los sofistas y promotores de la posmodernidad, entre los cuales se llevan la palma Heidegger, Barthes, Derrida y Foucault. Estos cuatro autores han renunciado en sus libros a afrontar la Literatura como un discurso depositario de Ideas. Y a partir de esta renuncia se han refugiado respectivamente en la insularidad de la metafísica (Heidegger), de los formalismos (Barthes), de la retórica (Derrida) y de la ideología (Foucault) para dejarnos en herencia una *poética de la impotencia*. De la impotencia porque renuncian a la materialidad del ser, al que llaman *tiempo* (como si solo fuéramos tiempo...: se nota que Heidegger nunca leyó al judío Einstein, ni adquirió jamás una Idea mínimamente consistente de lo que es el *tiempo* como concepto categorial, pese a lo cual no tuvo ningún reparo en escribir cientos de páginas dedicadas al tiempo como Idea, para concluir que al final de la vida resulta que vamos a morir todos...). Impotencia porque renuncian a la materialidad terciogenérica de la Literatura (la Literatura como *Idea*), al reducir lo literario a una ontología primogenérica (la Literatura como *escritura*): formas lingüísticas, cada vez más dispersas, diasporadas, diseminadas, de

modo que no hay Ideas, sino palabras sin contenido, sintaxis sin semántica... (Barthes es el primer retórico de la posmodernidad, a quien debemos el haber sustituido la teoría de la literatura por la retórica de la escritura: una excelente derogación de la semántica literaria que ha seducido irracionalmente a miles de personas). Impotencia porque renuncian a la sistematización científica de la interpretación literaria, descoyuntando fantasiosamente la articulación entre Materia y Forma literarias, y reduciéndolo todo a una sintaxis sin semántica, en la que las "cosas" —ya no hay materiales literarios— están ahí, como en un limbo, formando un *texto* sin pies, ni cabeza, ni tronco, ni principio, ni fin, ni nada de nada (Derrida nos conduce, cual prestidigitador de una Academia posmoderna de *corte y confección*, hacia una suerte de "nihilismo mágico" en el que desaparece la escritura, el autor, la obra y sus límites, el lector, el intérprete, la literatura, todo..., todo menos Derrida, naturalmente). Impotencia porque renuncian a la realidad de la dialéctica contemporánea, sustituyendo elementos reales del proceso dialéctico por otros elementos fraudulentos, y creando de este modo falsos problemas que exigen soluciones también falsas: Foucault renuncia a la tradición filosófica occidental —de la que él mismo procede—, y concluye en que no existe posibilidad alguna de hablar en términos de *verdad*, porque todo es ideología y textualidad vacía de contenido inteligible. En la misma línea se sitúan en ciencia Feyerabend (al renunciar a la idea de verdad), Adorno en filosofía (al renunciar a la síntesis hegeliana), Vattimo en hermenéutica (al renunciar al pensamiento sistemático, en nombre de esa sinestesia que el acomodado europarlamentario denomina "pensiero debole"). Todos estos autores se expresan mediante figuras retóricas, pues los contenidos de su discurso no existen como tales en el Mundo Interpretado por las ciencias (M_i), esto es, como contenidos materiales, sino en la psicología de las masas que los leen de forma acrítica e irracional, es decir, ideológica y autistamente, sin percibir el serrín y la oquedad de formas, tropos, palabras, diálogos, metáforas, sinestesias..., destinadas a adornar una posmodernidad límbica y metafísica. Incapaces de afrontar la Literatura como discurso crítico, depositario de Ideas y Conceptos, renuncian a la Razón en favor de la ideología, la psicología y la retórica. Escriben como lo que son: sofistas[33].

(33) En todo el debate que se desarrolló en torno al canon literario, en el que participó Harold Bloom con un libro tan famoso como inocuo, cuyo título reproduce otra figura no menos retórica que las usadas por su adversarios —insisto en que hablar de *canon occidental* es un pleonasmo, porque no hay más canon literario que el de Occidente—, debe advertirse que apenas se han logrado algunos avances. La crítica de Bloom a Derrida o Foucault es completamente inane, inconsistente y retórica. Bloom está a la altura de sus adversarios. Como ellos, gusta de la infraestructura editorial y académica del imperio norteamericano. La literatura es, para unos y otros, una fuente de materia primogenérica, esto es, un negocio. No les interesa el conocimiento de la literatura —en sus libros no hay apenas ideas originales—, sino su explotación mercantil —ganan mucho dinero y popularidad, publicando vacuidades—.

En consecuencia, la interpretación literaria nunca puede perder de vista la *ontología literaria*, esto es, la Literatura organizada en sus tres géneros de materialidad, pues de esta ontología literaria habrá de partir necesariamente *toda interpretación de cualesquiera materiales literarios*.

¿Qué sucede cuando las teorías literarias no parten de la ontología de la literatura, es decir, renuncian por impotencia e incomodidad a la realidad de la literatura efectivamente existente, a sus materiales literarios? En tales casos, la Literatura se reduce a uno de los tres géneros, con frecuencia el primero (M_1), en el caso de las poéticas formalistas y estructuralistas, o al segundo (M_2), en el caso de las teorías literarias psicoanalíticas, las poéticas de lo imaginario y la mitocrítica. Además, en este segundo género de materialidad literaria se sitúa, como veremos más adelante, la totalidad de las teorías fenomenológicas relativas a la recepción literaria (Jauss, Iser, Eco...) y a los procesamientos de la interpretación (Habermas, Schmidt, Vattimo...) Se incurre de este modo en la insularidad de la interpretación literaria, al reducir a un segmento muy relativo la totalidad del complejo proceso ontológico que constituyen los materiales literarios, que aquí hemos organizado —siguiendo el Materialismo Filosófico de Bueno— en los tres géneros antemencionados.

Más escandaloso resulta el caso de teorías gregariamente monistas, que interpretan la literatura desde un fundamento ideológico impuesto de forma dogmática e indiscutible, como el feminismo, el indigenismo, los nacionalismos, las etnocracias, los gremios y *lobbies*, etc. El resultado es con frecuencia un vertedero ideológico saturado de psicologismos que reducen el Mundo Interpretado a su gremial y gregaria interpretación del Mundo. Estos grupos, debidamente equipados con la infraestructura académica y editorial que les proporcionan determinadas potencias, como los Estados Unidos, y que desde Europa se pretende imitar con grandes deficiencias, tratan de construirse un M_2 particular en el que vivir confortablemente, de espaldas a la realidad y a pesar de ella —e incluso contra ella, en muchos casos—. Lo mismo cabe decir de las interpretaciones confesionales, teológicas, fideístas o religiosas de la literatura (catolicismo, protestantismo, judaísmo, etc...) Hay otras teorías que se centran en la estricta materialidad física de lo literario (M_1), como casi todos los formalismos (Formalismo Ruso, Estilística, *New Criticism*, Estructuralismos, Neoformalismo francés, etc.), que acabaron, como formalismos que eran, por degenerar en las ficciones de los posestructuralismos, creyendo en su propio ilusionismo metodológico, como la célebre *boutade* barthesiana de que el autor está muerto (antes incluso de escribir sus obras), de que el autor no existe (Foucault), de que solo hay archilectores (Riffaterre), lectores implícitos (Iser), explícitos (Booth), modélicos (Eco), informados (Fish), implicados, etc., olvidándose por completo del único lector efectivamente real: el de carne y hueso. Todo un delirio retórico y pletórico de idealismos.

2.3. La Literatura en el Espacio Gnoseológico

El espacio gnoseológico tiene como objetivo ubicar la Literatura en el terreno más adecuado para proceder al análisis científico de los materiales literarios. El espacio gnoseológico delimita, pues, el lugar que ha de ocupar la Literatura como objeto de interpretación de la Teoría de la Literatura. Diríamos, en suma, que es la sala de operaciones, el quirófano de la Literatura (teniendo en cuenta que el científico es aquí un cirujano, no un forense, porque, como he dicho, la interpretación literaria no es una autopsia, desde el momento en que la Literatura no es un fósil ni el intérprete un arqueólogo: la Literatura es una materia viva, y el crítico un sujeto que vive en el mundo presente y está en contacto con las realidades materiales que le rodean y de las que él mismo forma parte).

Las ciencias se conciben, desde el Materialismo Filosófico (Bueno, 1992), como instituciones culturales e históricas (no eternas), a la par que objetivas (no caprichosas, ni subjetivas) y necesarias (no arbitrarias). Las ciencias responden a una naturaleza tridimensional, determinada por los tres ejes del espacio gnoseológico establecidos por Bueno (1992): sintáctico, semántico y pragmático. A continuación, procedo a exponer estos ejes en su aplicación a los materiales literarios.

En el *eje sintáctico* del espacio gnoseológico, la literatura cuenta con a) *Términos*, o partes objetuales (no proposicionales ni formales) constitutivas del campo de la literatura. La Teoría de la Literatura no estudia por tanto "la Literatura", sino la *Ilíada*, el *Quijote*, *Fausto*, una tragedia griega, un poema de Petrarca, una comedia de Molière, etc.; los elementos del campo de la literatura: libros, sonidos, signos lingüísticos, etc.); b) *Relaciones* entre los Términos literarios (precisamente Bueno en la Teoría del Cierre Categorial pone como ejemplo las relaciones que se establecen entre los símbolos lingüísticos); c) *Operaciones* (la operación más evidente es la lectura, así como la declamación poética o la interpretación dramática, pero un libro, además de ser un objeto físico, es también un *operador*, como lo es un microscopio para el Biólogo: gracias al soporte físico podemos operar, ecdóticamente, filológicamente, con la obra literaria).

Los *Términos* literarios componen y configuran los respectivos campos de actividad categorial de la Teoría de la Literatura. Los Términos pueden ser simples (un personaje, un autor, un lector, un pentasílabo adónico...) o complejos (el texto literario considerado como totalidad, como texto envolvente de otros textos, el cronotopo de la novela de aventuras, el soneto como género literario, el conjunto de las obras narrativas de Cervantes...). También pueden ser constantes, si se mantienen formalmente estables (los sonetos de Quevedo o Garcilaso, don Quijote como protagonista de la novela

que lleva su nombre...), variables (la historia del verso blanco en la lírica española, el concepto de personaje literario en teatro europeo...).

Las *Relaciones* se producen siempre entre los Términos literarios del espacio gnoseológico, es decir, entre Términos del campo en el que se sitúan los materiales literarios, y que un sujeto gnoseológico trata de examinar científicamente a partir de las relaciones lógicas entre su materialidad y su forma: es el caso de las relaciones dialécticas que pueden establecerse entre dos o más textos (el *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda, el teatro de Cervantes y el teatro de Lope de Vega), entre texto y contexto (la *Divina Commedia* y la Florencia del siglo XIII), entre autor y lector (Cervantes y Unamuno, Hölderling y Heidegger, Cortázar y los lectores de *Rayuela*...)

Las *Operaciones* están ejecutadas por los sujetos operatorios, como sujetos cognoscentes. En este proceso se sitúa el *regressus* lógico-formal (gnoseológico) hacia las Ideas y el *progressus* material (ontológico) hacia —obviamente— los materiales literarios, operaciones que compete ejecutar al crítico de la literatura, en tanto que conocedor de una Teoría de la Literatura y sabedor de los conceptos categoriales que le proporciona esta Poética o ciencia de la literatura. Las operaciones son siempre físicas, manuales (filológicas, ecdóticas..., pues hay que reconstruir textos), y no exclusivamente mentales o psicológicas (hermenéutica, fenomenología...), pues hay que construir interpretaciones, y pasar de lo sensible a lo inteligible de los materiales literarios. Las operaciones tienen lugar entre objetos corpóreos (incluyendo en este concepto desde los propios símbolos del álgebra, en Matemática, por ejemplo, hasta los signos lingüísticos, en Literatura, como es el caso que nos ocupa). Los operadores, es decir, los sujetos cognoscentes, han de ser necesariamente corpóreos, como de hecho lo son los seres humanos (no nos consta que Dios haya interpretado nunca la Biblia, ni que Zeus haya hecho lo propio con los versos de Homero): "La corporeidad es así una característica gnoseológica que querría definirse antes por sus referencias prácticas a las manos que por su referencia a cualquier otro criterio metafísico" (Bueno, 1980: 57).

El *eje semántico* del espacio gnoseológico incluye respecto a la Literatura tres sectores fundamentales: fisicalista, fenomenológico y esencial.

Como sabemos desde Frege (1892), el lenguaje no solo tiene *sentido*, tiene también *referencia*. Siguiendo a Bueno, hablaremos de *Referentes* o *Referenciales* para designar los componentes fisicalistas del campo de la literatura: litografías, papiros, manuscritos, libros, sonidos, signos lingüísticos, discos compactos, etc. Diremos, en suma, que toda ciencia requiere referentes fisicalistas explícitos, es decir, una materialidad primogenérica. Como hemos visto, el M_1 de la literatura son los libros, el lenguaje, los soportes lingüísticos,

orales, gráficos, literarios... La razón del sector fisicalista no se debe tanto a cuestiones ontológicas ("todo lo real es corpóreo"), o epistemológicas ("solo lo corpóreo es cognoscible o perceptible"), sino estrictamente gnoseológica: si las operaciones son físicas, esto es, materiales, una ciencia solo podrá ser operatoria cuando tenga ante sí un sector fisicalista, es decir, cuando trabaja con materiales específicos de su campo categorial.

A su vez, se hablará de *Fenómenos literarios* para designar aquellos rasgos distintivos que son característicos de cada material literario particular o específicos de cada obra literaria concreta, como por ejemplo la Mancha de don Quijote, el castillo de Kafka, el limbo o el *Paradiso* dantescos, la Troya homérica, la Numancia cervantina, la corte del rey Segismundo o del príncipe Hamlet, la psicología del doctor Fausto o la vida sexual de Julien Sorel. Esta fenomenología puede proyectarse sobre materialidades primogenéricas, como la estructura misma de una obra de teatro o de una octava real. Lo fenoménico designará aquí a todo un conjunto de representaciones subjetivas o apariciones diversas —diversas por la diversidad de sujetos que reaccionaran subjetivamente ante tales fenómenos— procedentes de un mismo objeto o referente físicamente dado. La lectura del *Quijote* provocará tantas experiencias fenomenológicas distintas cuantos lectores distintos se acerquen a este libro. La misma obra provocará diferentes experiencias sensibles o fenomenológicas, que resultarán interpretables en términos inteligibles o esenciales, según los procedimientos dados en el tercero de los sectores del eje semántico del espacio gnoseológico, el eje de las esencias o estructuras.

Así, en tercer lugar, dentro del eje semántico, denominaremos *Esencias* a aquellas estructuras literarias que son necesariamente esenciales en la constitución y caracterización de determinados materiales literarios, y que hacen posible su inteligibilidad científica y crítica, bien como conceptos categoriales o científicos (Teoría de la Literatura), bien como ideas filosóficas (Crítica de la Literatura). Es el caso, por ejemplo, de personajes, funciones, tiempos y espacios, en la constitución de la novela como género literario. Lo mismo podríamos decir de los catorce versos endecasílabos esenciales en la constitución de un soneto aurisecular. También las Ideas objetivas que representan y ejercen los personajes serían *esencias*, pues hemos desbordado entonces al personaje como fenómeno para referimos ahora a él a partir de los componentes que lo constituyen e identifican de forma distintiva: la locura que en don Quijote implica una crítica de la razón teológica, la picaresca que en el Lazarillo pone en tela de juicio la organización del estado español aurisecular, la cólera que en Aquiles hace cambiar el curso de la guerra de Troya, la burla que en don Juan compromete por entero la libertad humana y desafía las leyes de la metafísica cristiana... Y lo mismo podríamos

decir respecto a aspectos formales de la literatura, que en la dialéctica de dos horizontes de expectativas pueden resultar profundamente transformados: los libros de caballerías ridiculizados en el *Quijote*, los autos sacramentales prohibidos por la política de la Ilustración española, la secularización que lleva a cabo Cervantes frente a la tragedia antigua al componer una obra como *La Numancia*, la demolición del *realismo social* que provoca Luis Martín Santos al escribir en 1962 su *Tiempo de silencio* e implantar en la narrativa española el denominado "realismo crítico". Las esencias literarias se comportan como estructuras, indudablemente materiales, en las que confluyen y actúan diversos cursos operatorios, ejecutados por diferentes sujetos, en tanto que autores, lectores, críticos... Las esencias constituyen la unidad dialéctica de los fenómenos a través de sus referencias fisicalistas. De este modo, las *Esencias* literarias son independientes de los sujetos que las manipulan (plano fenomenológico), a la vez que permiten reconstruir los objetos o referentes (plano fisicalista), confiriéndoles el sentido de *identidades materiales sintéticas* (Bueno, 1992) a través, como he indicado, de distintos cursos operatorios llevados a cabo por los sujetos autoriales, receptores y transductores o críticos.

El *eje pragmático* del espacio gnoseológico permite organizar los materiales literarios en tres sectores fundamentales: autologismos, dialogismos y normas (Bueno, 1992).

Los *Autologismos* designan aquí las operaciones del sujeto gnoseológico individual, operaciones que son necesarias e imprescindibles para leer una obra literaria o ver una obra de teatro, es decir, para proceder a la interpretación de los materiales literarios. Los Autologismos implican no solo las Ideas del sujeto, sino también los procesos psicológicos que intervienen en todos los procesos operatorios. Como sujeto operatorio que es, el ser humano se comporta como un sujeto gnoseológico, es decir, como un sujeto dotado de capacidad interpretativa. Y puede hacerlo como sujeto autológico, es decir, como sujeto que tiene que identificar observaciones y experiencias actuales con otras pretéritas, así como desarrollar planes, proyectos, programas y fines prolépticos.

Por su parte, son *Dialogismos* aquellas operaciones cognoscitivas llevadas a cabo por sujetos gnoseológicos numéricamente diferentes. Los Dialogismos exigen la existencia de una *comunidad científica* (de un gremio, o incluso de un *lobby*), en el seno de la cual se expresan, comparten, difunden y critican los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los distintos sujetos operatorios y gnoseológicos. Los Dialogismos implican la existencia de otras interpretaciones realizadas sobre los mismos materiales literarios, interpretaciones que siempre hay que tener en cuenta, para criticarlas, verificarlas, reiterarlas, perfeccionarlas... Como sujeto dialógico, el sujeto

gnoseológico forma parte de una comunidad de individuos, científicos, investigadores, colegas, etc., con los que interactúa. De este modo, el eje pragmático da cuenta de la comunicación de los sujetos gnoseológicos en el contexto de la actividad científica. Los procesos de transmisión del saber y de la educación científica institucional son aquí decisivos. Sin una estructura educativa sistemática destinada a la organización y transmisión del saber literario, la Literatura dejaría de existir en tanto que material literario perceptible como tal. Por esta razón, la Academia, como institución científica y crítica, debe enfrentarse a Babel, como lugar de inconsistencia, cofusión e ignorancia, en la lucha por la investigación rigurosa de los materiales literarios (Maestro, 2006).

Las *Normas* constituyen el tercer y último sector del eje pragmático del espacio gnoseológico, en el que se sitúan y organizan los materiales literarios. Las ciencias están constituidas por su dimensión histórica, social, institucional, organizativa. Las ciencias son resultado de actividades humanas colectivas, dotadas de reglas operativas y normas de comportamiento. Los individuos que las practican son múltiples, están en contacto y en comunicación entre sí merced a un código normativo y pautado que hace posible el avance del conocimiento científico. Las Normas permiten regular de forma lógica la actividad de la crítica y de la interpretación. La preceptiva literaria, la poética, los sistemas de interpretación, el canon literario, etc., han sido y son algunas de estas normas, pautas imperativas de carácter lógico y material que, debiendo estar basadas en criterios científicos (no ideológicos, ni acríticos, ni psicologistas, ni retóricos, ni morales, ni doxográficos), determinan y canalizan, en el proceso de la construcción científica, los autologismos y dialogismos. Las normas se imponen gnoseológicamente sobre la voluntad individualista del *yo* (autologismo) y sobre la volición gregaria del *nosotros* (dialogismo).

El espacio gnoseológico no es, pues, un espacio epistemológico. La gnoseología trabaja con materias y formas, como conceptos conjugados o entrelazados, no dialécticos o antitéticos, mientras que la epistemología enfrenta dialécticamente —a veces incluso solo dialógicamente— al sujeto con el objeto, de tal modo que esta relación acaba por disolver de forma subjetiva e idealista, en la conciencia del sujeto cognoscente, un objeto que ha de interpretarse en términos científicos. Y que resulta interpretado en términos subjetivos e idealistas. Como consecuencia de esta disolución ideal del objeto en el sujeto, toda objetividad resulta anulada, adulterada, fraudulenta. El Materialismo Filosófico rechaza la interpretación epistemológica de la literatura, de génesis aristotélica y heredada desde la *Poética*, que resulta radicalizada por la epistemología kantiana del idealismo romántico alemán, y la reemplaza por la interpretación gnoseológica, de corte materialista, y

expuesta en la Teoría del Cierre Categorial de Gustavo Bueno (1992)[34]. Ya he insistido en otro lugar en que *Aristóteles no es nuestro colega* (Maestro, 2006, 2006a).

La gnoseología excluye o segrega en la medida de lo posible al sujeto cognoscente del proceso mismo del conocimiento, desde el momento en que sitúa la interpretación en la conjugación de Materia y Forma literarias, y no en el espacio epistemológico de un sujeto que impregna o infecta con su subjetividad las posibilidades de conocimiento e interpretación de los objetos literarios. Un endecasílabo es un verso de once sílabas métricas, al margen de que su autor sea Quevedo, Hölderling o Neruda, y muy al margen de que sus lectores o intérpretes sean de izquierdas o de derechas, banqueros o truhanes, curas o terroristas, etíopes o esquimales[35].

(34) Como advierte Bueno (1992), la perspectiva epistemológica hace referencia principal al eje pragmático, especialmente a su momento normativo, que afecta al sujeto cognoscente (del cual es un caso particular el sujeto gnoseológico). Las cuestiones epistemológicas giran en torno a los procesos que determinan normativamente la actitud del sujeto cognoscente (estados de duda o certeza). La perspectiva gnoseológica hace referencia al eje semántico, y en especial a su momento ontológico. Las cuestiones gnoseológicas giran en torno a los procesos que determinan la "identidad sintética" de unas partes objetivas del campo respecto a otras. Entre los criterios que permiten distinguir el espacio gnoseológico del espacio epistemológico figuran los tres ejes siguientes, de carácter semiológico, de la gnoseología general analítica del cierre categorial: a) *eje sintáctico*, que considera los signos desde el punto de vista de su relación con sujetos y objetos (consta de tres sectores: Términos, Relaciones y Operaciones); b) *eje semántico*, que considera a los objetos desde el punto de vista de su relación a través de los signos (sus tres sectores son: Referenciales, Fenómenos y Esencias); c) *eje pragmático*, que considera los sujetos en la medida en que se relacionan a través de signos (sus tres sectores son: Autologismos, Dialogismos y Normas).

(35) Así, por ejemplo, los intentos posmodernos y gremiales por cambiar el nombre de las cosas no añaden nada a las ciencias, sino que caracterizan epistemológicamente a los sujetos que esgrimen tales cambios. Por ejemplo, en inglés, la *History* sigue designando el mismo referente que en español conocemos con el hombre de Historia, muy al margen de la denominación que el gremio feminista le asigna al usar la palabra *Hertory*, cuyo contenido material es 0, porque su forma solo es significante en la medida en que identifica a sus artífices como feministas. Lo *Hertory* no existe, salvo formalmente, para identificar como feministas a sus usuarios. Es pura retórica. La retórica de un conjunto vacío. Lo mismo sucede en español al utilizar la arroba @ como morfema de género. Es un signo que solo puede designar *lo* hermafrodita singular, es decir, una realidad materialmente inexistente en el género humano, y solo posible en algunas especies zoológicas, como los caracoles, por ejemplo, u otras especies de moluscos, que en un mismo cuerpo atesoran activamente órganos sexuales masculinos y femeninos. Los ejemplos se multiplican casi a diario: las feministas hablan de *feminario*, en lugar de *seminario*. Término poco original para designar la reclusión o clausura espacial de las mujeres. Los griegos ya lo denominaron *gineceo*.

2.4. La Literatura en el Espacio Estético

El espacio estético es aquel dentro del cual el ser humano, como sujeto operatorio, lleva a cabo la autoría, manipulación y recepción de un material estético, es decir, el espacio en el que el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. Se trata, pues, de un lugar ontológico constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico. En el caso de la literatura, el espacio estético es el espacio en el que se sitúan 1) el *autor* —o artífice de las Ideas objetivadas formalmente en un texto—; 2) el *lector* —el ser humano real, no implícito ni ideal, que lee e interpreta *para sí* tales Ideas— con el fin de examinar gnoseológicamente, es decir, desde criterios lógico-materiales, un conjunto de materiales literarios que toman como contexto determinante una o varias obras literarias concretas; y 3) el *intérprete* o *transductor* —que es el ser humano que lee una obra literaria y la interpreta *para los demás*, es decir, que, a diferencia del lector, que lee e interpreta para sí, el transductor lee e interpreta para imponer a los demás una interpretación determinada—. El transductor es siempre un intérprete o mediador de los materiales literarios con facultades y potestades suficientemente desarrolladas como para hacer efectiva y operatoria la imposición de una interpretación que no será personal o individual (*prototipo*), sino bien gremial o gregaria (*paradigma*), bien estatal o normativa (*canon*). El transductor es, en suma, un lector dotado de poderes colectivos o estatales (profesores, periodistas, editores, directores de compañías teatrales, políticos, grupos financieros, iglesias y organismos religiosos, etc.).

El espacio estético es, al igual que los espacios anteriormente señalados por Bueno (1972, 1992) —antropológico, ontológico y gnoseológico— un lugar físico, efectivamente existente, y no metafísico o metafórico, cuya realidad literaria es susceptible de una interpretación semiológica, ya contenida en el Materialismo Filosófico buenista, y dada en tres ejes bien conocidos: sintáctico, semántico y pragmático.

Llegados a este punto conviene delimitar una cuestión de máxima importancia. ¿Qué es un material estético? Con frecuencia se ha definido la literatura, desde el punto de vista de las poéticas de la recepción, como aquel discurso que una determinada sociedad, en tal o cual época histórica, considera "literario". Igualmente se ha reconocido, en este sentido, que el valor de lo literario es un fenómeno socialmente cambiante e históricamente variable. Semejantes afirmaciones no son sino tesis de psicología social. Como si la literatura dependiera de las decisiones numéricas de una social democracia. El Materialismo Filosófico considera que solo son estéticos aquellos materiales que son resultado de una gnoseología, es decir, de un análisis científico que

los conceptúa como estéticos. Del mismo modo sucede con la literatura. Son literarios aquellos materiales que son resultado de una gnoseología literaria, es decir, de un análisis científico y categorial que los conceptualiza, desde criterios lógicos y materiales, como *materiales literarios*. Decir que algo es literario porque así lo decide un público determinado, social o históricamente dado, es una vulgaridad extraordinaria. El público, sin más, no dispone de competencias para determinar qué es literario y qué no es literario. Ni le interesa saberlo. El público no selecciona ni escoge: recibe lo que le dan, y lo consume. El público aporta a la literatura una dimensión espectacular y social, de consecuencias desbordantes en múltiples campos, de naturaleza económica, política, ideológica, demográfica, lingüística, religiosa, etc., pero no confiere por sí solo ninguna *literariedad* a ningún tipo de material. Quienes hacen de una *obra* una *obra de arte literaria* —nos guste o nos disguste admitirlo— son las universidades y las instituciones académicas destinadas a su estudio, interpretación y difusión, así como a la formación de nuevos lectores, estudiosos e intérpretes de los materiales literarios. Son las instituciones académicas las que convierten unos materiales determinados en materiales literarios definidos. Incluso puede afirmarse que fuera de las instituciones académicas y universitarias la literatura no existe como tal. Existen libros y lectores, pero no necesariamente literarios, ni de obras de arte literarias. El canon literario comienza cuando determinadas instituciones políticas —y la Universidad es una de ellas (no hay universidades sin Estado, sean públicas o privadas)— canonizan una serie de obras literarias y disponen e implantan determinados códigos de lectura. Los autores de la denominada "literatura de consumo" saben muy bien que para triunfar, es decir, para vender sus productos, han de llegar a una serie de cohortes: los periodistas que hacen las veces de publicistas de las editoriales a las que sirven sus periódicos o medios de información, las editoriales comerciales que sirven a su vez a determinadas opciones e intereses políticos, y, en última instancia, los profesores de universidad que, atraídos por la ideología de los autores y por los intereses políticos personales, incorporan en sus programas académicos obras pseudo-literarias para consumo universitario de sus discentes[36]. Así se explica que algunos de nuestros colegas se atrevan en 2003 a impartir un curso sobre la historia de la novela española en el siglo XXI, ignorantes de que solo es objeto de conocimiento histórico aquello que ha dado lugar a consecuencias históricas, y especialmente a consecuencias históricamente relevantes. En suma, la literatura es una realidad ontológica que no existe al margen de un lector científicamente preparado

(36) Vid. a este respecto la valiosa obra del hispanista alemán Gero Arnscheidt (2005), en la que desmitifica el éxito de la narrativa de un autor como Muñoz Molina, así como justifica la propagación de su obra como resultado de la industria editorial de grupos económicos y financieros muy poderosos, que hacen de las obras escritas por este autor productos comerciales de rentabilidad internacional.

para leerla como tal. La literatura puede percibirse fenomenológicamente en su dimensión primogenérica o física (M_1), como lenguaje verbal, oral o escrito, como libro impreso, o simple recitativo de palabras, y también como depósito de experiencias psicológicas (M_2), aventuras, sueños, indagaciones en las "profundidades del alma humana", y otras figuras no menos retóricas, que solo explican la deficiencia emocional y cognoscitiva de quien las profiere. Para una persona inculta el *Quijote* será siempre un libro muy largo que tiene como protagonista a un chiflado. Nada más. Pero la literatura no es solo física y psicología. La literatura exige ser interpretada como sistema de ideas (M_3), desde el momento mismo en que tales ideas están formalmente objetivadas en los materiales literarios. En consecuencia, la literatura exige lectores capaces de interpretar esas ideas desde criterios científicos, categoriales y lógicos. El lector literario solo adquiere operativamente este estatuto después de haber recibido una formación, es decir, una educación científica, que lo capacita para ejercer sus funciones críticas frente a los materiales literarios. Y solo las instituciones universitarias y académicas pueden reunir competencias apropiadas para dar a los seres humanos una formación de este tipo: porque la prensa diaria no forma lectores, sino criaturas ideológicamente activas (o pasivas); porque las instituciones religiosas no educan para leer obras literarias, sino para multiplicar el número de fieles, cuyas mentes viven limitadas en la fenomenología de la fe y en el idealismo teológico (M_2); y porque las grandes empresas comerciales no se dedican a la difusión y comercialización de las obras literarias, sino de las *obras literarias comerciales*, que con frecuencia son una invención del mercado, de los medios de información de masas, o de los premios de la política nacional o internacional. En consecuencia, no es, pues, el público, o la sociedad en general, quien determina la literariedad de los materiales literarios, sino la Academia. Del mismo modo que solo al Estado corresponde la competencia de determinar la ciudadanía o extranjería de sus individuos políticos. Convenzámonos, la literatura no está al alcance de todos. Al margen de una educación científica, sus ideas son ilegibles. Cuando el Estado deja de existir, los ciudadanos dejan de existir con él, se disuelven como sociedad política y viven en una suerte de destierro, exilio u ostracismo tribal; del mismo modo, la destrucción de la Academia es, mediante la diseminación de sus miembros y la disolución de los conocimientos científicos, la destrucción de la literatura. Y el triunfo de Babel.

Desde esta perspectiva, siguiendo el pensamiento de Bueno (1992), en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura será posible distinguir tres secciones en el espacio estético: 1) sintácticamente, al hacer referencia a los *modos*, *medios* y *objetos* o *fines* de la formalización, elaboración o construcción de los materiales estéticos; 2) semánticamente, al generar los significados de acuerdo con los tres géneros de materialidad propios de la

ontología especial (*mecanicismo*, M_1; *genialidad*, M_2; y *logicidad*, M_3); y 3) pragmáticamente, al ejercer los procesos semiósicos de construcción, comunicación e interpretación de los materiales estéticos, los cuales pueden determinarse de acuerdo con *autologismos*, *dialogismos* y *normas*.

En primer lugar, ha de advertirse que tomo de Aristóteles los conceptos de *modo*, *medio* y *objeto* o *fin*, siguiendo los planteamientos que este filósofo expone en su *Poética* en relación con la definición de tragedia desde el punto de vista de la teoría de la mímesis como principio generador del arte (*Poética*, 6, 1449b 24-28), si bien aquí los utilizo para reinterpretados sintácticamente desde los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. En segundo lugar, los criterios de *mecanicismo* (M_1), *genialidad* (M_2) y *logicidad* (M_3) que propongo hacen referencia al concepto de espacio ontológico de Gustavo Bueno —y a su ontología especial, en la que se inspiran—, expuesto en sus *Ensayos materialistas* (1972) y en su *Teoría del Cierre Categorial* (1992), que aquí reinterpreto desde las posibilidades y condiciones de una semántica de los materiales estéticos. En tercer lugar, las nociones de *autologismo*, *dialogismo* y *norma* —igualmente de elaboración buenista— se incorporan al espacio estético como procedentes del eje pragmático del espacio gnoseológico, enunciado por el mismo Bueno en las obras antemencionadas, pero reinterpretado ahora desde el punto de vista de la elaboración, transmisión, interpretación y transformación de los materiales literarios[37].

Así, en el eje sintáctico del espacio estético, los *medios* designan, en primer lugar, los diferentes géneros de expresión estética de que pueden servirse las obras de arte para exteriorizarse como tales, según utilicen la palabra (literatura), los signos no verbales (teatro, danza, mímica…), el canto (ópera), el sonido (la música), la imagen fílmica (el cine), el volumen (la escultura), el color (la pintura), la proyección de edificios (arquitectura), etc. Desde este punto de vista, la Literatura Comparada registraría una de las concepciones más abiertas, al admitir en su campo de investigación la presencia de las denominadas "bellas artes", junto con el cine, el teatro, la música, etc. En segundo lugar, los *modos* designan de forma específica las realizaciones ulteriores de los medios o géneros, es decir, que permitirán identificar dentro de cada género artístico las diferentes especies o subgéneros que lo constituyen y desarrollan. Así, por ejemplo, la literatura, como una de las artes que se manifiesta por medio del uso estético de la palabra y las

(37) En 2007 publiqué mi primera exposición del espacio estético, detalladamente reseñado por Varela (2007, 2007a y 2008). Agradezco a la Fundación Gustavo Bueno la posibilidad que en 2009 me ofreció de exponer y debatir estos conceptos en un seminario sobre Materialismo Filosófico y Literatura, cuyos contenidos pueden verse en internet: http://www.fgbueno.es/act/act029.htm (30 abril 2009).

formas verbales, se dividirá en este apartado en diferentes modos, especies o subgéneros, tales como la novela de aventuras, el *Bildungsroman*, la tragedia, el entremés, el soneto o el caligrama. En tercer lugar, el *objeto* de las distintas especies o modalidades literarias está determinado por la finalidad de su construcción formal, es decir, por los objetivos inmanentes que disponen su formalización como obra de arte. Por su objeto, las obras literarias presentarán determinadas características y propiedades formales que son punto de mira, es decir, objetivo, de los estudios comparatistas. No por casualidad Bajtín identificó en el cronotopo una forma determinante en el estudio de la novela en sus diferentes especies (novela griega, de aventuras y pruebas, novela costumbrista de aventuras, novela antigua biográfica y autobiográfica, novela de formación). Las diferentes formas de materializar métricamente el discurso lírico remiten sin duda, como no dejó nunca de reconocer la Estilística, a diferentes sentidos objetivables en la interpretación de los materiales literarios: las coplas de pie quebrado apelan a una ruptura del ritmo que remite a una marcha fúnebre, los versos de cabo roto adquieren implicaciones lúdicas y reticentes, etc. Los diferentes subgéneros teatrales del Siglo de Oro español remiten inequívocamente a diversos *finis operis*, que determinan, en un marco definido por personajes planos y acciones prototípicas, la interpretación de cuanto sucede en la pieza, pues entremés, mojiganga, loa, baile y jácara, instituyen en cada caso una concepción específica de representación escénica.

A su vez, el eje semántico del espacio estético se corresponderá —aplicando el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (1972)— con la ontología especial del Mundo interpretado (M_1), cuyos tres géneros de materialidad hacen posible la interpretación de la obra literaria o estética, esto es, objetivan operatoriamente la inteligibilidad y comprensión de su construcción, comunicación y recepción, dada en términos físicos (M_1), fenomenológicos (M_2) y conceptuales o lógicos (M_3). De acuerdo con esta perspectiva ontológica-especial, la Teoría de la Literatura procederá a examinar los materiales estéticos —autores, obras, lectores e intérpretes o transductores—, según su implicación —nunca reducción, pues algo así destruiría la *symploké* inherente a la ontología de todo material artístico— en los tres géneros de materialidad, lo que da lugar a una concepción *mecanicista* o estrictamente formalista de la literatura (M_1), a una visión de la creación literaria como propia de un genio o de una mente psicológicamente superdotada o superior (M_2), o a una interpretación de los materiales literarios basada en criterios programáticos y lógicos (M_3), como puede ser el arte que se articula en preceptivas literarias (poética mimética, teatro español aurisecular, *Naturnachahmung*…), en cánones rigurosos e inmutables, de fundamento metafísico (teoría de las esencias, teología cristiana…) o estatal (marxismo soviético, arte socialista…), y modelos de arte vanguardista

(futurismo de Marinetti, manifiestos surrealistas de Breton, creacionismo de Huidobro, dadaísmo de Tzara...), entre tantos ejemplos que podrían aducirse, particularmente en el ámbito de la denominada Literatura programática o imperativa (2012). La interpretación artística tiende a percibir la genialidad como una forma inédita de racionalismo, una forma superior de razón, que exige a sus receptores contemporáneos mejorar las premisas racionales vigentes o preexistentes. Con todo, no conviene olvidar que la sociedad solo acepta y reconoce a los genios cuando ha controlado ―incluso domesticado o normalizado― las consecuencias de sus genialidades. El *mecanicismo* suele resultar determinante en la Literatura sofisticada o reconstructivista (creacionismo, surrealismo, futurismo…), así como en la programática e imperativa (comedia española aurisecular, literatura comprometida…); la *genialidad* es un atributo fundamental en los autores de las literaturas crítica o indicativa (Dante, Cervantes…) y sofisticada o reconstructivista (Rabelais, Shakespeare…); finalmente, la *logicidad* es imprescindible en las literaturas programáticas (Brecht, Sartre…) y por supuesto críticas (*Lazarillo*, Galdós, Baroja…) (Maestro, 2012).

Por último, el eje pragmático del espacio estético, constituido por la aplicación a los materiales artísticos de los sectores que Bueno señala en el eje homónimo del espacio gnoseológico, permite identificar en el arte los autologismos, que determinan el contenido de los objetos estéticos según las cualidades más personales e individualistas del *yo* del artista; los dialogismos, que convierten al arte en un movimiento gremial, identificado con los rasgos de un colectivo particularmente definido, generacional o de escuela, es decir, desde un *nosotros*, que Ortega (1925, 1930) calificaría sin duda de "minoría selecta"; y las normas, constituyentes de una preceptiva, una poética o un sistema de normas objetivadas capaces de imponerse como un *Canon*, por encima de la voluntad de corrientes y movimientos estéticos (dialogismos) y capaz de eclipsar incluso la genialidad de autores y figuras individuales (autologismos).

El *autologismo* nos sitúa ante la obra concreta y particular de autores que con frecuencia quieren *cambiar el mundo* desde la escritura de obras literarias, poetas que pretenden escribir para un emperador o mecenas cuyas grandezas imperiales o políticas cantan en sus obras, o que simplemente escriben con la esperanza o el acierto genial de fundar un nuevo movimiento literario, a partir de una obra cumbre o matriz de un género a ellos debido. Desde poetas imperiales como Virgilio o Fernando de Herrera, hasta poetas, dramaturgos y novelistas sociales como Celaya, Sastre o Sender, pasando por fundadores de paradigmas literarios y estéticos como la *comedia nueva* lopesca, el teatro épico brechtiano o el esperpento valleinclanesco, el autologismo literario está por antonomasia en la base de la creación estética

verbal, cuyos criterios programáticos pueden ser utilizados, o no, por un grupo más amplio de autores y escritores interesados en recibir y ampliar sus influencias. Sin el ejercicio constante de los autologismos, la originalidad de la creación literaria sería imposible. El autologismo trata de socavar siempre los componentes basales o canónicos de los materiales estéticos y literarios.

En segundo lugar, el *dialogismo* se manifiesta cuando el autologismo de un autor cuenta con el apoyo programático, estético y político de un gremio o sociedad gentilicia, es decir, cuando dispone de la infraestructura de un *nosotros*, bien a través de un movimiento generacional (grupo del 98, generación del 14, del 27, del 50, etc…), con sus variados artistas, revistas y suplementos literarios, tertulias, manifiestos estéticos (surrealistas, dadaístas, futuristas…); un movimiento ideológico o social, con su ideario políticamente programático, de acciones, intervenciones y reformas (realismo socialista, arte fascista, estética marxista, literatura nazi, etc…); un grupo de escritores al que unen intereses sexuales, indigenistas, nacionalistas, etnocráticos, lingüísticos, etc…, que se celebran y premian gremialmente entre sí, de forma endogámica y autopromocionada. Los dialogismos suelen mantener una relativa estabilidad interna, que garantiza su cohesión —moralmente exigida—, frente a una manifiesta beligerancia externa, de enfrentamiento con otros grupos o gremios ideológicos contra los que compite en la biocenosis política y literaria. Piénsese que a finales del siglo XVI pueden reconocerse hasta cinco tendencias teatrales que se disputan el éxito de público: el teatro popular, comercial y de creciente profesionalización, promovido por Lope de Rueda; el teatro cortesano y palaciego procedente de Encina, Naharro, Gil Vicente, Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz…; el teatro eclesiástico y de colegio, cultivado por miembros de órdenes religiosas, principalmente jesuitas; un teatro de ascendencia humanista, al que se entregan los tragediógrafos de la generación de 1580, y al que está próxima una obra como *La Numancia* de Cervantes; y el incipiente teatro lopesco, con toda su variedad de subgéneros (comedia de capa y espada, comedia de santos, comedia histórica, comedia de enredo...), que se convertirá en el modelo dominante desde el punto de vista social y artístico, al contar de forma decisiva con el apoyo del público, lo que finalmente confirmará su triunfo sobre todas las demás corrientes, en cierto modo aglutinándolas y superándolas por completo en el formato de la *comedia nueva* aurisecular.

En tercer lugar, ha de advertirse que cuando los dialogismos se desarrollan estética y también políticamente, alcanzan un valor *normativo*, de forma que se convierten en programas y modelos —con frecuencia estatales— de arte y literatura, en muchos casos con consecuencias imperativas. Es lo que ocurre con la *Poética* de Aristóteles durante el Renacimiento europeo, y prácticamente hasta el siglo XVIII, con la desintegración de la *Naturnachahmung* alemana,

último canto del cisne de la poética clasicista en Europa. Fue también lo que ocurrió con el éxito de la poética lopesca en el siglo XVII español, tras el triunfo del *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609). Las *normas* poéticas hacen posible la constitución de cánones literarios, pero nunca al margen de una Política. Es más, no hay Canon literario sin Política estatal o incluso imperialista. Todo Canon exige un Imperio (o varios). Cuando una norma literaria no rebasa los límites de un individuo (autologismo) y su obra, hablaremos de *prototipo* (el hábito de Juan Ramón Jiménez de grafiar con *j* el fonema velar fricativo sordo); si la norma se limita al ámbito de un grupo literario, social o ideológico (dialogismo), hablaremos de *paradigma* (literatura feminista, nacionalista, o indigenista o etnocrática); y solo cuando las normas literarias se instituyen en cánones, y operan desde la estructura basal de un sistema político capaz de preservarlos y de imponerlos sobre la voluntad de individuos (autologismo) y gremios (dialogismo), hablaremos de Canon (Maestro, 2008).

No es de extrañar que la literatura quede reducida en el mundo contemporáneo a la interpretación codificada por lectores cualificados, distinguidos, célebres, poderosos, influyentes. La literatura queda reducida a la crítica de la literatura, a la codificación académica. Es literatura lo que como tal se interpreta y critica, es decir, lo que como tal se canoniza y codifica. La literatura es una creación de lectores cualificados e influyentes: los críticos. La literatura queda a merced de los "intérpretes poderosos", neocanonicistas o preceptistas de la Posmodernidad. Cuando la casta de intérpretes poderosos cambie o se transforme —algo inherente al curso mismo de la especie humana—, el sentido de la interpretación literaria cambiará y se transformará con ellos. Con el cambio de los preceptistas cambiarán los preceptos, pero —sobre la interpretación de la literatura— persistirá la preceptiva, es decir, el canon, lo políticamente correcto, la moral (normas del grupo). Sobre la poética se impondrá la ética (derechos humanos). Sobre la Idea (M_3), la ideología (M_2). Sobre la recepción, la recepción mediatizada (o transducción). Sobre la interpretación, los límites de la interpretación. Sobre la opinión pública, la opinión publicada. Sobre la experiencia del conocimiento individual, el poder irreflexivo e irreversible de la información masiva. Sobre la discriminación y el examen de la Ciencia y la Filología, la mentira de la isovalencia de las lenguas y la falacia mitológica de la isonomía de las culturas. Sobre la realidad del materialismo gnoseológico, las ficciones explicativas del idealismo de todos los tiempos. Sobre la Filosofía, la religión. Sobre la Historia, el periodismo. Sobre la Historia como ciencia, la Historia como memoria (o "memoria histórica", incluso bajo la forma de Ley Positiva). Sobre la Modernidad, la Posmodernidad. Sobre el Mal de los buenos, el Bien de los malos...

Sin embargo, los presupuestos gnoseológicos destinados a la interpretación del arte no son invariables, y desde luego no siempre han sido los mismos, ni permanecido intactos o inmutables. La situación del intérprete de los materiales literarios es muy diferente si nos situamos en la perspectiva del Siglo de Oro español, por ejemplo, y concretamente en las exigencias de la preceptiva teatral aurisecular. Este es un arte profundamente normativo. No se podía entonces construir una obra de arte al margen de las normas. Sí *contra* ellas, pero no *al margen* de ellas. Esa es la razón por la que Lope de Vega no solo escribió innumerables comedias, todas ellas procedentes de un mismo patrón estético y político, sino que también se vio obligado a *justificar* normativamente la composición de esas comedias. En el Siglo de Oro no era posible fundamentar el arte, como sucede en la posmodernidad, en un "contexto de descubrimiento" (Reichenbach, 1938; Bueno, 1989), limitado este contexto a la mente o la psicología del autor individual, o a la ideología del gremio autista y dominante. No. Entonces el arte había de fundamentarse en un "contexto de justificación", el cual venía dado ontológicamente por la existencia efectiva, no retórica, de unas normas, de un sistema normativo, de una preceptiva. Y semejante preceptiva debía estar a su vez fundamentada pragmáticamente en un público capaz de hacerla valer. Lope de Vega "crea" una nueva forma de hacer teatro, la *comedia nueva*, carente entonces de preceptiva y en relación aparentemente dialéctica frente a la única preceptiva existente, de naturaleza clasicista o aristotélica. A partir de este "contexto de descubrimiento", la invención de la *comedia nueva*, Lope ha de fundamentar su hallazgo en un "contexto de justificación", es decir, en la justificación de un nuevo sistema de normas objetivadas en la que su nueva concepción de la comedia tenga su *razón de ser*, encuentre la *lógica de su arte*, y justifique coherentemente sus fundamentos. A este propósito responde, sin duda, su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Frente a él, el teatro de Cervantes, por ejemplo, no desembocó en el descubrimiento de contextos que encontraran, entre sus contemporáneos, ninguna justificación. El único contexto de justificación que encontró Cervantes, como dramaturgo, fue el que le otorgó la crítica literaria académica desde el último tercio del siglo XX (Maestro, 2000).

El éxito de Lope de Vega como dramaturgo se explica, desde los criterios del Materialismo Filosófico, desde el momento en que su genialidad, es decir, el autologismo de su arte, rebasa toda dimensión psicológica y social, es decir, rebasa su contexto de descubrimiento, para desarrollarse y articularse en un contexto de justificación, de tal modo que su nuevo arte de hacer comedias es una construcción *legible* y *valorable* no solo personal o socialmente, esto es, individual (autologismo) o gremialmente (dialogismo), sino sobre todo legible y valorable *normativamente*, *canónicamente*, *sistemáticamente*. Cuando la genialidad se limita a un ámbito psicológico y social estamos ante mera

retórica. Lo "genial" no es *lo que la gente dice que es genial*, sino lo que como tal es posible articular e interpretar normativamente, esto es, sistemáticamente. El "genio" no es una cuestión psicológica, subjetiva, sociológica, gremial o autista (M_2), sino lógica, objetiva y crítica (M_3). La genialidad que no se puede explicar desde una gnoseología, desde una perspectiva lógico-material conceptualmente articulada, es mera retórica publicista, resonancia de una psicología social propia de masas subordinadas y otros agentes populistas. La "genialidad" que no se justifica normativamente es un fraude. El *descubrimiento* que no se *justifica* de acuerdo con normas lógicas es un trampantojo psicológico o sociológico. Una tomadura de pelo. La genialidad, cuando lo es de veras, no se da como un mero autologismo, sino también como un dialogismo (extra-gremial) y como un sistema de normas (social), y en relación indisociable con los ejes sintáctico y semántico del espacio estético, como lo fue, y como se desarrolló, por ejemplo, en su tiempo, la genialidad de un Lope de Vega.

La posmodernidad ha introducido su propia concepción de la literatura, basada en una disolución de sus rasgos esenciales y en una simplificación de sus residuos, hasta igualar literatura y texto. Semejante relación de identidad implica anular y neutralizar todas las propiedades distintivas entre una y otra realidad. Se trata de una suerte de anestesia interpretativa, una especie de disolución de ciertas facultades críticas, anatematizadas bajo el signo del prejuicio. He aquí la nueva preceptiva textual. De la misma manera que el hombre burgués concibe la literatura como construcción y fragmentación individual de su conciencia psicológica, el ser humano posmoderno concibe la literatura como construcción y fragmentación textual del discurso ideológico al que debe su posición moral en el mundo. No se hace una crítica de la literatura, sino simplemente una crítica de la interpretación. Es la hora del transductor, esto es, del intérprete o ejecutante intermedio (director de escena, periodista, profesor, crítico, editor…) que interpreta, codifica y reelabora *para los demás* un conjunto de materiales literarios sobre los que pretende ejercer y exhibir su dominio.

3. Coda nuclear

Los signos indican lo que representan, pero no causan lo que representan.
Severino Boecio (524/2010: 174).

Finalmente, ha de advertirse que los términos de un campo categorial o científico han de figurar siempre identificados y delimitados frente a otros, en clases organizadas, susceptibles de operaciones y relaciones sistemáticas. Esta situación pragmática exige dar nombre a los términos mediante signos,

porque un término ontológicamente real, es decir, físicamente existente, no puede "entrar en estado puro", es decir, en su dimensión estrictamente material, en el campo científico, sino que ha de entrar en él como materia formalizada, esto es, como materia interpretada conceptualmente, de modo tal que su entrada será una entrada *semiológica*. Por esta razón los términos *son* materiales de un campo científico en tanto que términos formalizados o conceptualizados por sujetos operatorios mediante operaciones semiológicas.

Los términos conceptualizados se manipulan como signos, esto es, como formas o conceptos lógicos (M_3) que remiten a objetos o referentes fisicalistas (M_1), susceptibles de ser percibidos fenomenológicamente bajo un determinado sentido psicológico y subjetivo (M_2), el cual habrá de segregarse o excluirse, en la medida de lo posible, del proceso de investigación científico, llevado a cabo por los sujetos operatorios que manipulan los términos del campo categorial, mediante un sistema de relaciones y de operaciones entre ellos. Es así como el Materialismo Filosófico reproduce, desde sus propias coordenadas, la totalidad y complejidad de la semiología, que queda de este modo incorporada a los procesos de constitución, relación y operatividad de los elementos formales y materiales constitutivos de una ciencia. Es indudable que la *forma* sensible del signo es su conceptualización o interpretación de la realidad a la que se refiere (M_3), que el objeto o referente del signo es la *materia* real a la que se refiere (M_1), y que el sentido o contenido psicológico del signo es lo que identifica, o le atribuye, la conciencia del sujeto operatorio (M_2). Esta triple dimensión del espacio semiológico se da, por supuesto, en *symploké*. Por esta razón, cuando un sujeto operatorio trabaja con términos que carecen de dimensión física (M_1), y resultan conceptualizados (M_3) al margen de la realidad material que los hace posible, el único contenido que permite identificarlos y predicarlos será un contenido psicológico (M_2), donde la fe, la creencia, la imaginación o la teología campeen por sus respetos. Cuando un sujeto "opera" con signos que no están relacionados con el mundo físico (M_1), este sujeto se sitúa en un mundo meta-físico, es decir, hace Metafísica en lugar de Ciencia, razona idealmente en lugar de razonar materialmente, no permite que sus palabras puedan ser verificadas en el mundo interpretado por las ciencias, sino en un mundo dogmatizado por la Teología[38]. En tales casos, el sujeto se comporta como un *retor*, no como un científico, es decir, actúa como un sofista, no como un filósofo. En suma, estamos ante un impostor. Un farsante.

(38) No olvidemos que el Materialismo Filosófico razona así: si las Ideas están ahí —incluida la idea de un dios inexistente y metafísico— es porque *algo* material y realmente existente las ha originado. De ahí la explicación de Bueno (1985) sobre el origen de las religiones, a partir de las esencias plotinianas, cuyo núcleo originario serían los animales numinosos.

Si los objetos de conocimiento proporcionan un conocimiento, es precisamente porque son objetos reales, formalizados y conceptualizados por las ciencias en sus distintos campos categoriales. La distinción entre objetos reales y objetos de conocimiento puede justificarse gnoseológicamente gracias a la semiología materialista.

A continuación, tras la exposición de estas premisas y postulados fundamentales, voy a dar cuenta, en primer lugar, de una *Genealogía de la Literatura* (cap. III), donde se tratará de explicar la génesis, nacimiento y desarrollo de lo que la Literatura es. En segundo lugar, me referiré a una *Ontología de la Literatura* (cap. IV), es decir, a los materiales literarios en sentido estricto —Autor, Obra, Lector e Intérprete o Transductor—. En tercer lugar, se expondrá una *Gnoseología de la Literatura* (cap. V), como conceptualización científica o formalización crítica de los materiales literarios antemencionados, lo cual exige una clasificación y una crítica gnoseológicas de las ciencias categoriales de la Literatura. En cuarto lugar, haré referencia a una *Genología de la Literatura* (cap. VI), o teoría de los géneros literarios, según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Finalmente me referiré al *Concepto de Ficción* en las obras de arte literarias (cap. VII) y a la idea, concepto y método de una *Literatura Comparada* (cap. VIII).

Capítulo 3

Genealogía de la Literatura. Origen, concepción y génesis de la Literatura

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse…
«Nadie ha surcado el agua que navego…»
Dante Alighieri, *Divina commedia*, «Paradiso» (II, 7).

1. Preliminares

Antes de adentrarse en una genealogía de la literatura, es necesario recordar, en primer lugar, el concepto de espacio antropológico, que, propuesto por el filósofo Gustavo Bueno (1978), utilizaré aquí como punto de partida para fundamentar la explicación sobre los orígenes de la literatura.

El espacio antropológico es el lugar en el que se sitúan, organizan y codifican, los materiales antropológicos. La Literatura es uno de estos materiales, puesto que es una construcción humana, resulta de operaciones racionales humanas, y desde sus orígenes hasta nuestros días se ha desplegado siempre en alianza con el racionalismo humano. La Literatura siempre brota de la razón humana, incluso cuando finge simular la reconstrucción de un supuesto, hipotético o retórico, mundo irracional, siempre extraordinariamente sofisticado, atractivo y seductor. Es curioso que lo irracional se manifieste siempre a la sensibilidad humana a través de formas singularmente embellecidas, estimulantes o, en el más común de los casos, fascinadoras. Pero siempre a través de formas cuidadosamente complejas, que son resultado, sin duda, de la más sofisticada razón. El inconsciente es la obra mejor diseñada del racionalismo humano. Freud solo tuvo que darle forma retórica en sus ensayos, que, a juicio de quien escribe estas líneas, constituyen las mejores novelas del siglo XX.

Siguiendo —como se verá, con ciertas modificaciones— a Bueno (1978), en el espacio antropológico es posible distinguir tres ejes: 1) *eje circular o humano*: designa las relaciones entre los seres humanos, dadas en una sociedad natural o preestatal (una tribu), en una sociedad política (Estado), o en una sociedad post-estatal, gentilicia o gremial (una mafia, una multinacional, un paraíso fiscal, un Estado como el Vaticano, una organización religiosa o terrorista transnacional, etc.); 2) *eje radial o de la naturaleza*: se refiere a la relación que el ser humano mantiene con entidades inanimadas pertenecientes a la naturaleza (minerales, agua, flora, fuentes de energía,

etc.); y 3) *eje angular o religioso*: apela a las relaciones del ser humano con referentes religiosos, sean numinosos (animales), mitológicos (divinidades antropomorfas) o teológicos (una religión articulada filosóficamente, desde un racionalismo idealista, como el Catolicismo, por ejemplo).

En consecuencia, puede afirmarse que la literatura, desde el punto de vista del eje circular, solo existe como tal en las sociedades políticas organizadas como Estado, donde las relaciones políticas entre sus miembros han hecho posible una relación entre autores, obras, lectores e intérpretes o transductores (editores, críticos, profesores, agentes mercantiles, etc…) De acuerdo con el eje radial, la literatura ha experimentado evoluciones decisivas, poniendo al servicio de su difusión todo tipo de soportes que la evolución tecnológica y científica ha hecho posible, desde la oralidad hasta el disco compacto, pasando por la litografía, las tablillas de cera, el papiro, el pergamino, el papel y la imprenta, y actualmente los diversos soportes informáticos, desde el PDF hasta el libro electrónico. Por último, desde el punto de vista del eje angular, la fuerza de la razón, a través de disciplinas como la Filología (Valla, 1440)[39] y la Filosofía (Spinoza, 1670), ha permitido discutir, y negar completamente, el estatuto de sacralidad que determinadas escrituras o textos, particularmente los más primitivos escritos de temática religiosa, como los libros veterotestamentarios, por ejemplo, se arrogaban de forma exclusiva y excluyente.

El planteamiento que aquí se expone, basado en el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, sostiene la triple tesis de que 1) la Literatura *nace* en el eje angular, es decir, en el contexto de un conjunto de conocimientos propios de culturas no desarrolladas todavía racionalmente, y que basan sus saberes en el mito, la magia, la religión y la técnica; 2) que la Literatura se *desarrolla* según la expansión radial de los materiales literarios, es decir, de acuerdo con la aplicación racional y científica que hace posible construir soportes de difusión y comunicación literaria cada vez más sofisticados, desde la piedra o el papiro hasta la imprenta o la edición

(39) El gran triunfo en esa primera intervención racionalista del material histórico fue el descubrimiento del fraude de la supuesta "Donación de Constantino", según la cual el emperador había entregado al papa Silvestre y a sus sucesores la autoridad sobre Roma y todo el Imperio de Occidente. Lorenzo Valla (1407-1457), humanista al servicio del rey de Nápoles (enfrentado a las pretensiones políticas del papado), descubrió la superchería mediante una demoledora crítica interna del documento, mostrando su anacronismo respecto al latín del siglo IV y sus errores e inexactitudes gramaticales, jurídicas, geográficas y cronológicas. De hecho —como señala Moradiellos (2001)—, se trataba de una burda falsificación del siglo VIII que había servido para inducir a Pepino el Breve a reconocer la soberanía territorial del Papa. No cabe minusvalorar la importancia de estos hechos: por vez primera, la crítica documental lograba una verdad histórica, aunque fuese negativa, demostrando el carácter fraudulento de unos documentos; es decir, se destituía a los mismos de su condición de reliquia histórica. Y en este sentido, es justa la afirmación de que Petrarca y Valla son "padres fundadores de la erudición histórica moderna" (Moradiellos, 2001: 133). Sobre el hallazgo de Valla, vid. Kelly (1970, 1991).

electrónica; y 3) que la Literatura alcanza su *máxima dimensión* en el eje circular, es decir, en aquel espacio en el que los seres humanos actúan, esto es, *operan*, como autores, lectores e intérpretes o transductores (editores, críticos, promotores, difusores, filólogos, etc.) de los materiales literarios.

En consecuencia, se distinguirán tres estados fundamentales en los que se objetiva una Genealogía de la Literatura, relativos 1) al origen de la Literatura, cuyo *núcleo* estaría como génesis en el eje angular (conocimientos irracionales de las culturas bárbaras); 2) a la expansión tecnológica y científica de los materiales literarios, dada sobre todo en el eje radial, y cuyo *cuerpo* estaría constituido histórica y estructuralmente por lo que es una Ontología de la Literatura; y 3) al cierre categorial de los materiales literarios, es decir, a la constitución de una Gnoseología de la Literatura, que daría cuenta de las diferentes posibilidades de interpretar formalmente los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor), y cuyo *curso* solo puede apreciarse con plenitud en el contexto del eje circular del espacio antropológico, donde el poder de determinadas instituciones políticas, esto es, dadas en una sociedad política o Estado, es determinante (Academia, Universidad, editoriales, prensa, teatros, Ministerios de Cultura, Institutos de investigación, etc...).

En este esquema puede observarse la contextualización metodológica que aquí se propone para una Genealogía de la Literatura, tal como se desarrolla a lo largo del presente capítulo.

Contextualización metodológica de una Genealogía de la Literatura

Espacio Antropológico	Esencias plotinianas	Estadios metodológicos	Filogénesis de los materiales literarios	Genealogía de la Literatura
Eje Angular	Núcleo	Génesis	Mito, magia, religión, técnicas de oralidad y de escritura…	Origen o Nacimiento de la Literatura
Eje Radial	Cuerpo	Ontología	Litografías, tablillas, papiros, códices, imprenta, informática…	Expansión radial de los materiales literarios
Eje Circular	Curso	Gnoseología	Autor, obra, lector e intérprete o transductor	Cierre categorial de los materiales literarios

La Genealogía de la Literatura se expone aquí en un contexto paralelo a lo largo de cinco órdenes o ámbitos coordinados entre sí: 1) el *espacio antropológico*, con sus ejes angular o religioso, radial o de la naturaleza y circular o político; 2) las *esencias plotinianas*, desde las que se conciben los materiales literarios como elementos de una misma familia o tronco, en cuyo conjunto esencial es posible distinguir un núcleo genético, un cuerpo estructural y un curso evolutivo o histórico; 3) los *estadios metodológicos* que, a partir de un momento inicial o de génesis, disponen el examen de los materiales literarios atendiendo, en primer lugar, a su constitución de hecho (Ontología), y, en segundo lugar, a la construcción de sus interpretaciones lógico-formales y lógico-materiales (Gnoseología); 4) a la *filogénesis de los materiales literarios*, desde sus configuraciones más primigenias y primitivas, en torno al mito, la magia, la religión y las técnicas de la oralidad y la incipiente escritura, pasando por su desarrollo tecnológico a lo largo de la Historia de la Humanidad (litografías, tablillas de cera o arcilla, papiros, pergaminos, códices, imprenta, libro, PDF, libro informático, soportes electrónicos…), hasta desembocar en la constitución moderna y contemporánea de los cuatro materiales literarios fundamentales (autor, obra, lector e intérprete o transductor). La integración en paralelo de estos cuatro dominios culmina en 5) una Genealogía de la Literatura, desde la que es posible reconocer y examinar, en primer lugar, el origen o nacimiento angular y nuclear de la Literatura, esto es, su Génesis; en segundo lugar, la expansión radial de los materiales literarios, en un cuerpo que, *de facto*, constituye su Ontología literaria, abierta tecnológicamente a lo largo de la Historia; y en tercer lugar, el cierre categorial de esos materiales literarios, que se produce en el eje circular o humano del espacio antropológico, como consecuencia de la culminación del curso histórico y su evolución, así como de la constitución de las formas metodológicas de interpretación que hacen posible e inteligible su operatividad en las figuras del autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor.

A partir de estas premisas, procedo a exponer la presente Genealogía de la Literatura.

2. El nacimiento de la Literatura

El nacimiento de la Literatura tuvo lugar en el seno de un conjunto confuso de saberes irracionales y acríticos, determinados por la nebulosa del mito, la religión y la magia, y sujetos a técnicas de expresión completamente rudimentarias y simples, desde la oralidad ritualizada o espontánea hasta la más elemental escritura jeroglífica, criptográfica o alfabética.

Solo con el paso del tiempo la Literatura ha ido superando las limitaciones de estos saberes irracionales y acríticos, y ha ido progresivamente invadiendo

el territorio de la razón y del *logos*, por quienes se ha dejado penetrar fértilmente, y a quienes ha contribuido a organizar y a articular de forma no menos sabia. La Literatura es una forma de expresión, comunicación e interpretación, que ha acompañado siempre al ser humano en la trayectoria histórica trazada por el desenvolvimiento progresivo del conocimiento racional. La ontología del racionalismo literario es, desde sus orígenes en el mundo griego clásico hasta su constitución definitiva en la Edad Moderna, la esencia irreemplazable de la Literatura.

Afirmar que la Literatura nace del mito, la religión o la magia, no es, en sí mismo, declarar ninguna cualidad positiva acerca de los contenidos de la Literatura, del mismo modo que no supone nada elogioso recordarle a un químico que sus antepasados en el oficio fueron posiblemente brujos, hechiceros o druidas. La nostalgia de la barbarie solo resulta atrayente como motivo estético, o como cebo ideológico muy apto para incautos, del mismo modo que solo es rentable como argumento sofista y falaz. Cuando estamos enfermos, acudimos al médico: no pagamos al druida. Porque evitamos vivir en condiciones tribales, y porque preferimos invertir en un seguro médico antes que morirnos en la calle sin asistencia sanitaria alguna, prestación que en nuestros tiempos se vindica como un derecho político y estatal, aunque acaso muy pronto deje ya de serlo de forma efectiva.

Con el desarrollo de los conocimientos racionales, tanto científicos como filosóficos, la Literatura se dispone paulatinamente al servicio de los nuevos saberes críticos. El resultado es el abandono progresivo del mito, la religión o la magia como fuentes únicas y exclusivas sobre las que fundamentar el conocimiento objetivado en las obras literarias. El universo semántico de la Literatura se abre a los saberes y conocimientos racionales y críticos, en los que no caben intactos los mitos, credos y magias primitivos. No desaparecen, pero en adelante se recrearán de forma lúdica, reconstruyéndose desde los más variados motivos estéticos, para replantearse precisamente de formas críticas y heterodoxas, como soportes segregados de un mundo que, interpretado y categorizado por las ciencias, los percibe como ficciones, es decir, como realidades ajenas a la operatoriedad efectiva de los seres humanos. Cuando la Literatura se racionaliza, los númenes, y tras ellos los mitos y demás figuraciones religiosas, se convierten en ficciones[40]. ¿Qué significa algo así?

(40) Y como tales ficciones los númenes religiosos pueblan infinidad de obras literarias. El racionalismo literario, lejos de conjurar estas criaturas, o de prescindir de ellas, las recrea, con frecuencia desde formalizaciones afines a la estética de lo maravilloso. Así, por ejemplo, como advierte David Roas, lo *maravilloso cristiano* determina "aquellas narraciones literarias —habitualmente en forma de leyenda— en las que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa" (Roas, 2011: 51). Aquí no cabe hablar propiamente de lo fantástico, pues lo sobrenatural se explica conforme a un orden religioso objetivado en una teología, es decir, en un racionalismo idealista de naturaleza confesional. Los hechos sobrenaturales se explican

Significa que pierden valor operatorio, que dejan de ser agentes capaces de acciones homologables a las humanas, porque quedan desautorizados como sujetos con competencias pragmáticas más allá de la fábula literaria de la que forman parte estructural. Son ficciones, es decir, materialidades (verbales, pictóricas, escultóricas, musicales…) inhabilitadas para la acción, carentes de operatoriedad, criaturas impotentes, inofensivas, reducidas a la apraxia más absoluta. Pero nunca inocentemente. Porque aunque tales numinosidades perdieron, con su integración en la Literatura, toda capacidad de acción efectiva en el mundo real, que el racionalismo literario les vetó de forma definitiva, conservaron toda la expresividad de su formalismo, progresivamente enriquecido, y toda la potencia de su funcionalidad no operatoria, pero sí estructural —y estructurante de la ficción literaria—, e incluso adquirieron nuevos y más sofisticados significados y posibilidades formales, sancionados ahora por la razón, convertida desde entonces en musa todopoderosa.

El despliegue racionalista no se limitó a la superación, transformación y sofisticación estética de los mitos, númenes y magias de la Antigüedad, sino que se desarrolló decisivamente en la expansión radial de los materiales literarios: desde las más primitivas culturas ágrafas hasta la interdicción gráfica impuesta en determinadas sociedades antiguas, cual si de un tercer mundo semántico se tratara, la escritura, como sistema gráfico de signos destinado a la comunicación humana, no ha dejado de experimentar evoluciones y transformaciones[41], pasando por toda suerte de pictogramas, pictografías y mitogramas, como signos de la escritura de figuras o dibujos

—y se admiran— con el fin de confirmar la supremacía de Dios. Habitualmente, el narrador de lo maravilloso cristiano nunca ha estado en contacto directo con lo sobrenatural. Con frecuencia se trata de narradores que cuentan historias o relatos a los que han tenido acceso. Sin embargo, en narraciones ancestrales, como el *Antiguo Testamento*, no es infrecuente que se relate de forma mimética o dramatizada el encuentro de determinados personajes con la fuente de lo sobrenatural, con frecuencia Dios o sus númenes más directos, como ángeles y arcángeles.

(41) La posmodernidad, retóricamente, reduce todo a *escritura*, interpretándola como texto, lenguaje, producción simbólica, e incurriendo en una suerte de monismo axiomático de la sustancia, propio de un pensamiento presocrático ("todo es agua" [Tales de Mileto], "todo es aire" [Anaxágoras]…, "todo es texto" [Derrida]). Pero el fin de la escritura no es alcanzar su propio desvanecimiento, en una suerte de texto absoluto, sin principio ni fin, sino algo mucho más práctico y evidente para cualquier mortal locuaz o silencioso: la escritura tiene, entre sus fines inmediatos y fundamentales, el de reproducir fielmente la lengua hablada en un soporte físico, cuya forma y materia son históricamente variables. La gramatología, o teoría de la escritura, es término propuesto por Gelb en 1952, si bien resulta posteriormente deturpado —*con gran éxito*— por Derrida en su obra homónima. "El primer centro que Derrida analiza es el habla, que ha marginado a la palabra escrita. Su libro *De la Gramatología* traza la historia de cómo, en Occidente, el habla siempre fue central y natural y, en contrapartida, la escritura fue marginal y artificial. La tradición occidental, desde Platón, es *logocéntrica*: favorece el habla. Muy judaicamente, Derrida emprende el rescate de la palabra escrita" (Perednik, 2011: 1).

que icónicamente remiten a un objeto, idea o situación (porque exigen al receptor una percepción conjunta y en simultaneidad, al no expresarse de forma lineal o sucesiva, de modo que la relación entre las figuras gráficas ha de establecerla el observador); de ideografías, logografías o ideogramas, como dibujos o conjunto de dibujos que, más simbólicos y esquemáticos que realistas, remiten a un objeto, ser, idea o situación (caso de la escritura cuneiforme y de la escritura jeroglífica egipcia), pero no mediante palabras o frases codificadas que los expresen (Hooker, 1990; Mosterín, 1993). Progresivamente, el grafema, como unidad gráfica mínima con valor distintivo en un sistema de escritura, objeto de la grafémica[42], dispone las posibilidades de la escritura silábica y de la escritura fonética, de modo que cada sílaba y cada fonema corresponden respectivamente a un elemento gráfico. De la escritura jeroglífica sobre piedra se pasa al uso del papiro, de este al pergamino (siglos III-VI), de este al papel (1440), en todas sus formas y tratamientos, y de aquellos a los soportes informáticos de la más avanzada elaboración y reproducción cibernética.

No es que la Literatura haya sobrevivido a todas las revoluciones racionales, es que las ha acompañado y las ha utilizado para perpetuarse, preservarse y enriquecerse en sus posibilidades de expansión y desenvolvimiento. No es la Literatura la que ha tenido que adaptarse a los cambios industriales, tecnológicos, mercantiles, sino que la misma Literatura se ha servido de ellos para incrementar su poder de regeneración, difusión y preservación radiales y, en consecuencia, universales.

Entre la oralidad y la escritura, la Literatura opta sin reservas por esta última. Pero el acceso a la escritura —desde una arcaica tradición oral—, como tecnología de la representación gráfica y visual, esto es, formalmente grafémica[43], de materiales determinantes en la experiencia humana, tiene su particular historia, y sus complejos umbrales, según geografías y culturas. Según Gibson (1971-1982), la cultura judía experimenta el paso de la oralidad a la escritura en el tránsito de los siglos IX a VIII a.n.E., a juzgar por las escrituras hebreas más antiguas. Entre los fenicios, la misma transición habría sido algo más anterior, mientras que en Grecia el uso de la escritura no se habría generalizado hasta mediados del siglo VIII, y siempre a partir del alfabeto fenicio: "La sorprendente difusión de la épica homérica

(42) El término grafémica se introduce a fines de la década de 1950 por los estudios de Lingüística entonces en boga (Cardona, 1981/1999: 29 ss.). Como resulta fácilmente observable, se trata de una fórmula estructuralista.

(43) Se considera que el origen del lenguaje oral data de al menos unos 100.000 años (Lieberman, 1975). La genealogía de la escritura, como sistema gráfico de comunicación humana, no alcanza tal antigüedad, aunque el uso de los primeros signos sí podría situarse incluso en el paleolítico inferior (Cardona, 1981).

en la sociedad de la Hélade, en tiempos en los que todavía no se había generalizado la escritura, responde a la intensa educación oral característica de la época preliteraria" (Trebolle, 2008: 156-157). Esta "época preliteraria" corresponde a una *literatura oral*, de la que sin duda brota la semilla de obras como *Ilíada* y *Odisea*. Parry (1971) ha demostrado que los textos fechados con anterioridad al año 675 a.n.E. corresponden a los comienzos escriturarios de formas preexistentes de literatura oral, con frecuencia de contenido épico y elegíaco, cuyo origen ha de situarse en tradiciones arcaicas. No por casualidad la Biblia reitera con insistente frecuencia múltiples referencias a la escritura, frente a la *Ilíada* y la *Odisea*, cuyos personajes y protagonistas parecen vivir en un mundo ágrafo, donde la escritura apenas ni se usa ni se menciona, dada la impronta de la tradición oral en que tales obras parecen haber sido incubadas.

Los soportes de la escritura literaria han sido, desde su origen, los mismos que sirvieron al resto de formas gráficas de las actividades humanas y de sus ámbitos categoriales, desde la economía y el comercio hasta la geometría y la medicina: litografías en construcciones colosales[44], tablillas enceradas, tablillas de arcilla con caracteres cuneiformes en Mesopotamia[45], rollos de papel en lenguas del Asia central[46], documentos grabados en corteza de

(44) En palabras de Julio Trebolle (2008: 154), "las inscripciones en piedra o en otros materiales duros ofrecen un material de gran valor para reconstruir la historia política y social del antiguo Israel y los orígenes y desarrollo de la lengua hebrea. Hoy se conoce un número muy considerable de inscripciones semítico-occidentales, como también de las específicamente hebreas". Respecto a la cultura egipcia, "los jeroglíficos son una escritura monumental, pomposa, hecha para ser esculpida con gran cuidado y por consiguiente muy lenta y poco apta para los materiales de escritura corrientes como el ostracón o el papiro y el cálamo" (Cardona, 1981/1999: 72).

(45) Según Cardona (1981/1999: 67-68), las más antiguas formas de escritura parecen haber quedado registradas en tablillas de cera, que permiten inventariar unos 1.500 textos conservados, procedentes de ciudades de los actuales estados de Siria e Irán. Cardona alude a un repertorio de unos dos mil signos, que reproducen figuras de objetos y animales, y de un millar de símbolos abstractos, en su mayoría utilizados en el registro de transacciones comerciales. La escritura cuneiforme, cuyos orígenes se sitúan en la baja Mesopotamia, unos 3.500 años a.n.E., se sirvió ampliamente de las tablillas de cera: "Dada la escasez y caducidad de todos los otros materiales de escritura, que sin embargo los mesopotámicos conocían, la elección de la tablilla de arcilla representaba la solución más económica y duradera. Una vez trazados los caracteres deseados con un estilo de caña cortada en forma de pico, las tablillas se dejaban secar al sol o bien se las cocía en hornos, y esta simple técnica permitió que se conservaran por millares hasta el día de hoy" (Cardona, 1981/1999: 68-69). Sobre la escritura cuneiforme, es imprescindible la obra de Hooker (1990).

(46) Sobre la escritura en Medio Oriente, vid. Driver (SW: 8-87). Los orígenes de la escritura china parecen remontarse a unos veinte siglos antes de nuestra Era, aunque las primeras pruebas documentales de su existencia se sitúan hacia el año 1.400 a.n.E. Sobre la escritura en las sociedades orientales en general, y en China y en el Tibet en particular, desde los orígenes de la Era cristiana, vid. Trial (1972). En relación con la cultura clásica y medieval,

abedul en Novgorod, láminas de plomo[47], papiros escritos en latín y griego, descubiertos en Herculano en 1750, papiros en arameo, demótico y copto[48], descubiertos en Egipto en los siglos XVIII y XIX[49], vitela y papel de vitela, o pergaminos de alta calidad y resistencia[50].

En suma, desde su nacimiento en el seno del mito, la religión y la magia, desde sus brotes acaso exclusivamente orales, la Literatura no ha dejado de desarrollarse racional y radialmente en todas las direcciones posibles y factibles. Ha sacrificado unas formas en favor de otras, según épocas y contextos, pero siempre ha optado por formalizaciones radiales o soportes formales que potencian su preservación y su expresividad: la escritura frente a la oralidad, la complejidad frente a la simpleza, la pluralidad de lenguas y contenidos frente a toda posible reducción, la adopción de amplias formas de representación, abriéndose al teatro en todos sus géneros trágicos y cómicos, superando normativas y preceptivas e incorporando todo tipo de formas lúdicas para objetivar la materia risible o de formas luctuosas

---

sigue siendo de referencia obligada la obra de Wilhelm Wattenbach (1871), así como la de E. G. Turner (1968) y Turner, Kleberg y Cavallo (1975).

(47) "Se pueden esculpir materiales duros como piedra, el hueso, el metal, la madera, etc.; si se usan pigmentos de colores puede uno valerse de cualquier superficie apta: papiro, pergamino, piel de animal, tela, terracota, papel, hojas de árbol, estuco, etc. En las varias culturas la elección del soporte o base está naturalmente dictada por lo que se tiene a disposición en el ambiente, pero cuando es posible escoger, los materiales se especializan y se elaboran técnicas adecuadas y diferenciadas […]. En lo que se refiere al mundo antiguo, el tiempo ha decidido por nosotros al permitir sobrevivir por lo general solo a los materiales más resistentes. Durante mucho tiempo y a partir del redescubrimiento del mundo antiguo los únicos documentos conocidos eran los códices, latinos y griegos, muchos de ellos redescubiertos por los humanistas en las bibliotecas monásticas, otros llevados a Occidente por hombres doctos fugitivos de Constantinopla después de 1453" (Cardona, 1981/1999: 50-51).

(48) La escritura fenicia se forma en Biblos, durante el siglo XIV a.n.E., en el período correspondiente a la Edad de Bronce tardía. Esta escritura determina el origen y configuración de muchas otras, como la hebrea (moabita), la aramea, la amonítica y la griega, decisivamente influyente en la etrusca, la latina y la cirílica.

(49) "Hay que reconocer que han sobrevivido relativamente pocos documentos históricos y administrativos del antiguo Egipto si los comparamos con los de Mesopotamia, tal vez porque en Egipto escribían muy frecuentemente sobre una sustancia vegetal frágil y perecedera, el papiro, mientras que en Mesopotamia usaban la arcilla, de mayor duración, con frecuencia cocida" (Barnett, 1975/2033: lxxxiv).

(50) Heródoto (V, 58) señala que los jonios escribían sobre pieles curtidas, a las que daban el nombre de *diphthérai*, término de singular relevancia, ya que está en la etimología de la voz latina *littera*, de la que procede el vocablo *literatura*, y también en el origen de una familia de palabras orientales que designan los conceptos de "libro", "registro" o "documento" (*daftar* en pahlavi, *defter* en persa, *däftär* en turco antiguo, *debter* en mongol…) (Cardona, 1981/1999: 51). Sobre la etimología del término *littera*, vid. E. Peruzzi (1973: 9-53). Sobre la etimología del vocablo *literatura*, desde presupuestos muy determinados por la sociología, vid. Escarpit (1958).

para escenificar la materia trágica; ha agudizado la razón y el ingenio para sortear la censura, elaborando formas de fabulación y composición capaces de superar la inquisición de un racionalismo —sea político, sea religioso— supuestamente más poderoso y sutil; ha dado lugar al nacimiento de géneros que, reaccionado contra los imperativos de la preceptiva, certificaron la muerte y la inconveniencia de los héroes cuando las sociedades políticas comenzaron a valorar más la vida del *individuo* (ética) que la vida del *grupo* (moral), desplazando así con la novela a la épica; se ha abierto y desenvuelto radialmente en el campo del comparatismo, también con otras artes no literarias, como la música, la pintura, la escultura o el cine, demostrando que ni una sola literatura podrá codificarse nunca completamente por sí sola y por sí misma, ni de forma biunívoca en otra literatura, porque las literaturas, como las lenguas y las culturas, no son isovalentes ni isonómicas entre sí; incluso supo la Literatura adoptar muy bien las formas de lo irracional para disfrazar la difusión y promoción de ideas que pudieran resultar inconvenientes o censurables en sociedades y épocas que minusvaloraron la razón como código de acceso al conocimiento de lo sensible y de lo inteligible, acudiendo a poéticas artificialmente irracionales, como pueden parecerlo en principio el surrealismo, el absurdo o lo fantástico.

La Literatura, en su despliegue racionalista, creció disociada de las restantes formas de saber y conocimiento, pero creció rebasándolas a todas. Ajena a la Historia, la Filosofía, la Medicina o la Economía, las incorporó sin reservas a sus potenciales contenidos semánticos. No nos engañemos: lo que no cabe en la Literatura no existe en la realidad. Incluso la Literatura puede incorporar estructuralmente, esto es, ficcionalmente, formas operatorias que jamás tendrán la más pequeña posibilidad de existir en ningún mundo posible[51].

La poética literaria recorrió libérrimamente trayectorias cada vez más amplias y variopintas. Nacida de la numinosidad más nebulosa, no tarda en rendir culto primero a los mitos y más tarde a los dioses codificados por el racionalismo idealista de la Teología, fundamentalmente cristiana, aunque no de modo exclusivo ni excluyente[52]. Cada uno de estos tránsitos ha estado marcado siempre por el nacimiento y la disolución de formas literarias específicas, y por supuesto de géneros históricos y canónicos. El paso de

(51) Pese a Dolezel (1998) y a todas sus teorías acerca de mundos posibles, las cuales no disponen en muchos casos ni siquiera de existencia estructural definida (por deficiencia de forma: que no llega a objetivarse ni en la mente de un autor o creador), cuanto menos de existencia operatoria que los haga mínimamente posibles en ninguna parte (por nulidad absoluta de relación entre sus términos materiales: ni don Quijote ni Hamlet pueden relacionarse con nadie fuera de las obras literarias que llevan su nombre).

(52) Adviértase la importancia del politeísmo contemporáneo: Dios, Jahveh, Alá, Buda…

la plegaria al poema convierte al orante en un rapsoda. He aquí el primer impulso de la secularización que protagoniza la Literatura. Es la objetivación estética del primer ateísmo no enunciado presocráticamente (Tales de Mileto: "todo está lleno de dioses")[53] o filosóficamente (el Dios de la ontoteología de Aristóteles, ignorante incluso de su propia existencia). El rapsoda es el primer intérprete que identifica a los dioses como ficciones, es decir, como entidades que, solamente estructurales, carecen en efecto de toda competencia operatoria. Los dioses son ahora, con la rapsodia del poeta, sujetos de fábulas. Platón no podía aceptar semejante impiedad. Solo para el orante los dioses no son una ficción. Cuando el orante se transforma en rapsoda, los dioses dejan de existir operatoriamente y pasan a poblar un mundo de ficciones. La Metafísica deja de ser operatoria solo cuando el ser humano interpreta el mundo desde la realidad efectivamente existente (M_i), una realidad en la que los dioses no son seres vivos, sino representaciones materiales de entidades no operatorias.

La Literatura convierte entonces al numen, al dios, en un personaje literario más. En un objeto de ficción. La razón humana, a través del logos literario, disocia al numen del mundo operatorio, retira al mito su capacidad de intervención en una realidad que, desde ahora, será intervenida por las ciencias y la filosofía —esto es, por los saberes críticos—, los cuales la convertirán en un mundo interpretado (M_i). Desde este momento, la Literatura pone a los dioses en su sitio: y su sitio es, ahora y para siempre, la ficción, es decir, *la realidad no operatoria*. Los dioses habitan en la estructura del mito, en la forma de la fábula, pero no en la materia operatoria del mundo interpretado. La razón antropológica, objetivada en la Literatura —y de forma muy particular en la literatura cervantina (Maestro, 2007)—, deja de temer al irracionalismo numinoso y mitológico, e incluso se dispone a desmitificar los imperativos idealistas de la razón teológica. Aunque esta última operación resultará históricamente más costosa, y se verá interrumpida en el Romanticismo, cuando los idealistas, que hasta entonces habían formado parte de los teólogos y religiosos confesionales —Reformadores y Contrarreformistas—, se transfugan al bando de lo secular y laico, llenándolo de fantasmas, visiones, deseos, impulsos, anhelos, ideales, es decir, inflamándolo de ilusionismo. Las musas de la ira y las hormonas del psicoanálisis están disponibles. Los nuevos dioses se codifican desde el siglo XIX no en la religión, sino en la cultura, en mitos renovadores y revolucionarios, como la Nación, el Espíritu del pueblo, en sus espacios territoriales vitales, en sus líderes populistas que como mitos de consumo masivo buscan caudillos en los que encarnarse, en

(53) Si todo está lleno de dioses, si todo es dios, entonces nada es dios. El panteísmo idealista equivale al ateísmo materialista.

sus derechos innatos a cuantos privilegios vayan surgiendo, o, en nuestro tiempo, en el derecho natural a llevar una "vida a la carta", en la exhibición de una solidaridad indefinida, o en la verborrea de un socialismo organizado a la medida particular de cada nacionalismo. Hoy, en las sociedades occidentales, el Dios es el Yo roussoniano y nietzscheano de cada individuo que se cree con derecho a todo. Porque cuanto más miserable es el mundo, más fascinante se proclama el Yo de cada individuo.

Mucho antes de que Nietzsche se lo expusiera tan cotidianamente a sus contemporáneos en el fragmento 125 de *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), los dioses mueren con el nacimiento mismo de la Literatura, genealogía que se inicia con la muerte de la plegaria, segregada de todo racionalismo humano, y que culmina, particularmente en autores como Cervantes, con la absoluta secularización de todos los dogmas y la máxima desacralización de toda entidad y referente numinoso. Así sucede en el *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, las ocho comedias y ocho entremeses, además de *Los tratos de Argel*, y, por supuesto, en el *Persiles*, mucho más enérgicamente que en la obra de Shakespeare, cuya dramaturgia está llena de dioses, brujas, fantasmas, metamorfosis, magias, fuerzas naturales numinosas o individuos que oyen voces y ven espectros con los que dicen dialogar como un chamán de tribu con sus muertos. Ni una sola crítica al Dios cristiano ni al Estado seiscentista hay en la literatura shakespeariana. Shakespeare es absolutamente acrítico. El nacimiento de la Literatura impone la muerte de númenes, mitos y dioses —impone la derogación de lo sagrado—, los cuales pasan a formar parte de una nueva realidad —la realidad literaria, profana y secular—, que les confiere en el mundo interpretado un estatuto de ficción. Es la Literaria la primera derogación funcional de dioses y númenes, su anulación operatoria. Las divinidades dejan de obrar, es decir, mueren. El nacimiento de la Literatura es la muerte de la plegaria y de los dioses en ella convocados. De este modo, la Genealogía de la Literatura se vertebra con el nacimiento de la razón humana —precisamente la que Nietzsche pretendía exterminar cuando creía matar a Dios, un dios en realidad ya muerto hacía más de dos milenios— y con la muerte de la razón numinosa y mitológica. Pero otra razón, sofista y renovadamente idealista, salía fortalecida de las cenizas románticas de la Ilustración: la razón teológica, ahora secularizada para la posmodernidad bajo las formas del mito de la cultura (Bueno, 1997). Y es la teología, religiosa y secular, un racionalismo idealista y sofista que pervive con fuerza en nuestro tiempo posmoderno, enemigo de la razón antropológica e ilustrada, y nostálgico de barbaries revestidas de mitos roussonianos y nietzscheanos (González Cortés, 2012). He aquí la cultura posmoderna, el nuevo opio del pueblo. Pero no adelantemos acontecimientos.

Volvamos a la cuestión central, la Genealogía de la Literatura, ahora en sus citas con la escritura, es decir, preguntémonos acerca de la necesidad de hacer legible la Literatura. La sociolingüística de la segunda mitad del siglo XX se servía de diversos criterios con el fin de interpretar los orígenes de la escritura. Hablaba así de situaciones o dominios, para identificar comportamientos sociales pautados según normas de conducta capaces de determinar formas o géneros de escritura. Cardona (1981/1999: 95) menciona cinco de estas situaciones o dominios: la familia, la amistad, la instrucción, la religión y el trabajo. Se trata, en suma, de cinco ejemplos o referentes que, francamente, pueden mejorarse, como el propio Cardona no tarda en reconocer, al tratar de definirlas (sin conseguirlo con precisión) según algunas de las actividades *operatorias* —por utilizar una denominación propia del Materialismo Filosófico— que las hacen posibles, y que serían fundamentalmente cuatro, según mis criterios: la Religión (escritura de textos considerados sagrados), la Economía (composición de documentos mercantiles), la Poética (escritura de obras literarias) y la Política (redacción de textos jurídicos). En lo que sí acierta Cardona es en la asignación del emplazamiento arquitectónico: templo, mercado, academia y palacio.

Estas serían las cuatro vertientes que exigen el desarrollo de una escritura capaz de expresar, desde soportes formales duraderos y accesibles, cuanto la Religión, la Economía, la Poética y la Política exigen hacer saber, al menos en lo que se refiere a aquellas sociedades humanas que se sirven de sistemas gráficos de signos, destinados a objetivar los contenidos de sus procesos de comunicación social o expresión individual.

3. Genealogía evolucionista del conocimiento literario. La Literatura como forma poética suprema del Racionalismo humano

La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes…

Francisco de Goya, *Capricho* 43 (Manuscrito del Prado).

La Literatura es una Poética de la Razón humana que no ha dejado de desarrollarse. En sus orígenes europeos la génesis de la Literatura se postula como una exigencia de conocimiento racional no sujeto ni a normas religiosas ni a normas jurídicas. La Literatura se permite exponer tanto contenidos impíos como ilegales, y exigir a la vez una interpretación crítica de la impiedad y la creencia, por una parte, así como de la ilegalidad y la justicia, por otra. La Literatura es, sin duda, la forma más inteligente y sofisticada del Racionalismo humano.

La genealogía evolucionista del conocimiento literario que aquí voy a exponer está determinada por dos hechos fundamentales: la expansión radial y tecnológica de la Literatura y la indisociable unión que desde su más temprano desarrollo histórico la Literatura ha demostrado con la Razón. La Historia de la Literatura es, sin duda, la historia del racionalismo humano.

En primer lugar, la Literatura habría sido imposible, en su constitución genuina y en su desarrollo histórico, al margen de la infraestructura recibida del eje radial del espacio antropológico, es decir, del uso que le ha sido brindado, merced a la actividad humana, por los recursos del mundo material e inerte de la naturaleza. Desde la piedra hasta el soporte informático, pasando por el papiro, el pergamino y el papel, la Literatura se ha servido de todos aquellos recursos que han hecho posible su formalización y materialización en un amplísimo género de soportes capaces de asegurar su difusión, transmisión, comunicación e interpretación. Este tipo de estructuras físicas ha experimentado muy importantes transformaciones a lo largo de la historia, y ha ido configurando, en suma, lo que hoy constituye el núcleo y la esencia de los cuatro materiales literarios fundamentales, o términos globales, del campo categorial de la Teoría de la Literatura: el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. A la expansión radial de la Literatura se refiere el capítulo segundo de esta obra, relativo al proceso de construcción histórica de los materiales literarios.

En segundo lugar, el conocimiento literario ha evolucionado siempre siguiendo una genealogía cuya trayectoria coincide con la de la Razón humana. Lejos de disociarse del racionalismo más explícito, la Literatura ha servido siempre a la razón. Y más concretamente, a la razón antropológica, mucho más que a la razón teológica (idealista por su propia naturaleza ficcional), más que a la razón ideológica de tal o cual movimiento social y gremial (sofista por su "falsa conciencia" gregaria), o más que a la razón mitológica (irracional por su carencia de fundamento científico), por citar solo algunos ejemplos. Se me objetará inmediatamente que la Literatura expresa en innumerables ocasiones "los estados interiores del alma humana", "el rechazo de la razón y la civilización", "la opresión del mundo consciente frente a las libertades del inconsciente…", etc. Todo esto se discutirá, en su momento, con las debidas razones. Baste ahora decir que tal contenido, supuestamente criticado por una "literatura irracional" —alma, interior, inconsciente, represión, etc…—, no es otra cosa que la reconstrucción, por otro lado *muy racional*, de referentes atribuidos de forma imaginaria a un mundo que se pretende irracional, pero que no lo es en absoluto. No se puede usar el lenguaje, uno de los instrumentos por excelencia más racionales de cuantos existen, para construir o reconstruir la parte irracional de un mundo, curiosamente bastante racional en su diseño, y demostrar de este modo

su supuesta falta de significado, sentido o coherencia. Porque este tipo de irracionalismo tiene un diseño muy racional. El surrealismo es, sin duda, una de las mejores obras del racionalismo vanguardista. La razón y la sinrazón saben disfrazarse muy bien. Y codearse aún mejor. Forman un tándem perfecto, porque la sinrazón siempre brota de la razón. Lo irracional en el arte siempre es resultado del más sofisticado diseño racional. Cuando la razón quiere perder la cordura, suele adoptar el disfraz de la locura. Y del juego. Y lo sabe. Nada más lúdico que jugar a perder la razón, es decir, la cordura. De hecho, los locos pueden perder la cordura, pero no con ella la razón. Y mucho menos el juicio. Conservan siempre sus usos más sofisticados, audaces, sorprendentes. En todo caso, los locos adoptan las formas de un racionalismo patológico. Pero no inexistente. Por otro lado, cuando el irracionalismo quiere hacer de las suyas, se disfraza muy astutamente con sentidos y aspectos coherentes, racionales y lógicos. Los mayores disparates de la historia de la humanidad, desde el nazismo hasta el marxismo, pasando por toda suerte de utopías y mataderos humanos, llevan la firma de una razón que ha sido el mejor disfraz de un irracionalismo muy preciso, capaz de funcionar en la plenitud del ejercicio de su poder. Los locos más peligrosos no son aquellos que delatan, o exhiben, su locura, esto es, los usos patológicos de su razón, sino aquellos que saben ocultarla y disimularla, aquellos que disfrazan su irracionalismo con prédicas muy racionales y convincentes, y que saben adiestrarse profesionalmente muy bien en el uso de las ideas que pretender destruir: el loco más peligroso es aquel que sabe fingir la cordura mucho mejor de lo que cualquier artista cuerdo puede interpretar una locura. El irracionalismo siempre se disfraza con astucia de formas y apariencias racionalmente muy convincentes.

De un modo u otro, la Literatura se ha abierto paso históricamente a través de la Razón, y ha luchado, al lado del racionalismo humano, por imponer en el desarrollo de todas las civilizaciones que merecen este nombre —con ellas o contra ellas— una Idea de Razón profundamente antropológica, secular y crítica, a partir de los tipos, modos y géneros de conocimiento literario que expongo a continuación.

El conocimiento crítico de la literatura solo es posible en una cultura moderna y civilizada, y solo puede desarrollarse desde la Ciencia y desde la Filosofía.

A partir de estas premisas voy a exponer, siguiendo a Gustavo Bueno (1987), los fundamentos gnoseológicos de este conocimiento crítico de la literatura, y para ello, desde los criterios de una tipología evolucionista del conocimiento, explicaré qué se entiende aquí por cultura, modernidad y civilización, y delimitaré los conceptos de Ciencia y Filosofía.

1. *Conocimientos culturales y conocimientos naturales*. Los conocimientos son, según el modo de adquisición, de dos tipos: *culturales* (adquiridos por aprendizaje social y artificial) y *naturales* (innatos, instintivos, invariantes, universales).

Los conocimientos culturales requieren una formación o aprendizaje social, indudablemente humano, cuya complejidad, en el seno de un Estado, se objetiva en un sistema educativo, en una *paideía*, definida en sus objetivos, fines prolépticos y consecuencias teleológicas. La educación científica y cultural de una sociedad política, cuya máxima expresión es el Estado, no puede ni debe descentralizarse nunca, como no debe serlo tampoco la Defensa (ejército y fuerzas armadas). La descentralización estatal de un sistema educativo supone la disolución cultural de una sociedad política y su disgregación científica como grupo, cuya coherencia política haría más eficaz el desarrollo y la implantación sistemática del conocimiento. Todo lo que conduzca a la fragmentación de un Estado implica la destrucción de su eutaxia[54].

Por su parte, los conocimientos naturales son aquellos que no requieren de ningún sistema educativo destinado a su práctica o aprendizaje. No necesitamos ir a la escuela para aprender a llorar o reír. Son actividades naturales que el ser humano, por el hecho de ser humano, sabe y puede hacer, en condiciones normales de nacimiento y existencia, de forma completamente natural[55].

2. *Culturas bárbaras y culturas civilizadas*. Según los *modos de construcción* y de acuerdo con los *medios de transmisión* de los conocimientos culturales, estos dan lugar a *culturas bárbaras* y a *culturas civilizadas*. Los modos de construcción del conocimiento pueden ser técnicos o tecnológicos. Son conocimientos técnicos los que se basan en una actividad artesanal, en función de la cual el ser humano se adapta a la naturaleza y sus exigencias. Son conocimientos tecnológicos aquellos que se basan en una actividad científica, en virtud de la cual la naturaleza y sus recursos se adaptan a las exigencias del ser humano. Por los medios de transmisión, los conocimientos culturales pueden ser sistemáticos y objetivos o asistemáticos y subjetivos. Son conocimientos sistemáticos y objetivos los que se dan en el mundo de las materialidades lógicas (M_3) o terciogenéricas, es decir, los que son

(54) "Si cualquiera fuera libre de interpretar a su juicio los derechos públicos, no podría mantenerse ningún Estado, sino que se disolvería al instante, y el derecho público se convertiría en privado" (Spinoza, *Tratado teológico-político*, 1670, VII, 4).

(55) Cuestión diferente es el comportamiento social y cultural que el ser humano desarrolla en la ejecución de sus conocimientos naturales, de acuerdo con las normas sociales, morales y culturales del grupo humano al que pertenece el individuo, es decir, de la sociedad en la que el sujeto se *educa* cultural y científicamente, esto es, *políticamente*.

independientes de la psicología individual, están organizados y transmitidos de acuerdo con criterios lógicos y racionales, y cuyas explicaciones dan cuenta comprensible de sus causas y fundamentos. Son conocimientos culturales asistemáticos y subjetivos aquellos que se dan exclusivamente en un mundo psicológico o fenomenológico (M_2), escenario de materialidades psíquicas de naturaleza segundogenérica (Bueno, 1972; Maestro, 2006, 2007a). Este tipo de conocimientos se basan en creencias públicamente codificadas, en imágenes solidificadas por la conciencia, en discursos ideológicos no verificados científicamente, en opiniones indiscutidas y autorizadas, en fideísmos acríticos, en psicologismos históricos. Se trata, en suma, de conocimientos dóxicos, cultivados en la opinión, en la apariencia, es decir, en lo que Platón denominó la visión desde la caverna. Podríamos decir, en consecuencia, que se trata de un conocimiento o una cultura cavernícolas: un tercer mundo semántico.

A partir de estos criterios, el Materialismo Filosófico considera bárbaras a aquellas culturas cuyos conocimientos se basan exclusiva o fundamentalmente en interpretaciones psicologistas y materialidades segundogenéricas, es decir, en un mundo fenomenológico o psicológico (M_2). De acuerdo con el mismo criterio, se consideran civilizadas aquellas culturas cuyos conocimientos se construyen, organizan y transmiten fundamentalmente según interpretaciones sistemáticas y racionales, basadas en la ontología materialista de un mundo lógico o terciogenérico (M_3).

Diremos, en síntesis, que desde el punto de vista del racionalismo y del conocimiento científico, las culturas pueden dividirse en dos grupos: las que desarrollan un comportamiento racional científico y las que no. El Materialismo Filosófico denomina a las primeras *culturas civilizadas* y a las segundas *culturas bárbaras*. Cada una de ellas posee una tipología específica de los modos lógico-materiales del conocimiento cultural, como expondré inmediatamente siguiendo a Bueno.

Se manejan aquí nociones abiertamente implicadas en el ámbito de la Política. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la Política es un sistema de Ideas y realidades que afectan directamente a la constitución y eutaxia de un Estado. De hecho, la Literatura es política en tanto que constituye y dispone sistemas de Ideas implicadas en la Ontología del Estado, ideas que determinan la integración y relación del individuo en la realidad material de una sociedad política. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado (Bueno, 1991, 1995b). El sistema de relaciones (lógico-materiales) entre el individuo y una sociedad estatal constituye lo que denominamos Política. Una tribu, una sociedad bárbara, o incluso un feudo, no da lugar a una Política efectiva, sino a una filarquía o a

una fratría. Se trata de sociedades naturales o gentilicias, no de sociedades políticas (Maestro, 2007: 186-209). Una tribu no es una *polis*. Ni un feudo es un Estado.

3. *Tipología del conocimiento en las culturas bárbaras*. Cuatro son los tipos de conocimiento característicos de las culturas bárbaras: Mitología, Magia, Religión y Técnica. La *mitología* es, esencialmente, una explicación ideal e imaginaria de hechos. El saber mitopoyético o legendario se basa en relatos ritualizados, que se transmiten literalmente y sin alteraciones de generación en generación, mediante la difusión oral. Explican el origen, organización y destino de una comunidad étnica y cultural, cuya identidad se trata de preservar, junto con los elementos relevantes de la vida cotidiana. La magia, a su vez, consiste simplemente en la exhibición de poderes falsos, que simula manipular objetos de la naturaleza con fines diversos. Hechiceros, chamanes, augures y arúspices son algunas de las figuras "sacerdotales" responsables, en las sociedades bárbaras, del ejercicio de la magia, mediante el uso de fetiches (hechiceros), de prácticas de conexión entre vivos y muertos para pronosticar acontecimientos futuros o revelación de misterios (chamanes), interpretaciones ornitológicas, relativas al vuelo y canto de las aves (augures), e intérpretes de las tripas de animales recién sacrificados y desollados (arúspices). La religión es, a su vez, la religación o subordinación de la experiencia humana a un referente al que se atribuye fraudulentamente un poder numinoso. En las religiones primarias o numinosas (pleistoceno inferior), este referente es el animal, al que se atribuyen poderes extraordinarios, se le invoca y adora, se le caza e ingiere, etc.; en las secundarias o míticas (es el caso de las antiguas religiones griega y romana), el referente es el dios mitológico y antropomorfo, imagen del hombre que ha domesticado al animal, y se ha investido de sus poderes numinosos (Hércules vence al león, Jasón vence al dragón, etc.); y en las terciarias o teológicas (Cristianismo, Judaísmo, Budismo e Islam), el referente —inevitablemente politeísta— es la idea de un dios cuyos atributos son completamente abstractos (invisible, eterno, inmutable, inmóvil...) (Bueno, 1985). Finalmente, la técnica es un conjunto de saberes, de naturaleza artesanal, que hacen posible la adaptación del ser humano a la naturaleza.

4. *Tipología del conocimiento en las culturas civilizadas*. En las culturas civilizadas, los conocimientos se organizan en dos tipos fundamentales, según sean conocimientos críticos o conocimientos acríticos. Son críticos los conocimientos que se basan en conceptos científicos y en criterios filosóficos, es decir, en sistemas de pensamiento racionales y lógicos (M_3). Son acríticos aquellos conocimientos culturales basados en argumentos sofísticos, es decir, en un racionalismo idealista y en una lógica ideológica, pero no en un racionalismo materialista y en una lógica científica o filosófica. Ideología,

Teología y Pseudociencia son los tres tipos principales de conocimiento cultural y sofista característicos de una cultura civilizada. A estos tres tipos de saberes ha de añadirse un cuarto, ajeno a la sofística, y por entero implicado en un racionalismo materialista y lógico-científico: la Tecnología.

La *ideología* es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos *contenidos materiales* están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social —autista y en última instancia fundamentalista—, y cuyas *formas objetivas* son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología es resultado de la fragmentación que las mitologías experimentan como consecuencia del desarrollo del pensamiento racionalista y la investigación científica. La ideología es siempre una *deformación aberrante* del *pensamiento crítico* (ciencia y filosofía). Toda ideología remite al idealismo y al dogmatismo, y a un grupo social que se repliega sobre sí mismo, frente a otros grupos, por oposición a los cuales construye idealmente la que considera su propia "identidad".

Las pseudociencias son discursos irracionales que simulan argumentos racionales. Responden a objetivos primarios y prácticos, favoreciendo la entropía del sistema y la anomia de las masas, el estado de aislamiento del individuo y la desorganización de la sociedad, mediante la incoherencia de sus normas. Sin embargo, en muchos casos responden en las civilizaciones contemporáneas a un mercantilismo editorial de primera categoría, al abastecer de libros de autoayuda y absurdas terapias psicológicas el consumismo de la población posmoderna, movilizando un magnífico volumen de negocio a escala planetaria.

La Teología, o teoría de dios, que no teoría de la religión, es la forma de conocimiento cultural bajo la que se desarrollan las religiones terciarias, o teológicas, como consecuencia del impacto racionalista que la ciencia y la filosofía ejercieron sobre las mitologías y las creencias características de las religiones secundarias. Así, por ejemplo, el Cristianismo es la religión más racionalista y moderna de cuantas existen —y el catolicismo mucho más que el protestantismo—, porque ha asimilado más y mejor que ninguna otra la filosofía racionalista de raíces platónicas y aristotélicas, manipulándola fraudulentamente al servicio de sus propios intereses eclesiásticos (terrenales) y fideístas ("celestiales"). El racionalismo cristiano es un racionalismo evidentemente idealista, no materialista, del mismo modo que su lógica es una lógica psicologista, no científica, y su filosofía es una filosofía acrítica y retórica, es decir, esterilizada, que no crítica ni verdadera, esto es, fértil, salvo con fines e intenciones eclesiásticamente autodefensivas.

La Tecnología, por último, ha de entenderse como la daptación de la naturaleza al ser humano, gracias al uso y aplicación de los conocimientos científicos a la manipulación de la naturaleza, expuesta al servicio del género humano y fuertemente dominada por él.

5. *Conocimiento d*óxico y conocimiento epistém*ico*. De esta tipología evolutiva del conocimiento se deriva una discriminación esencial, expuesta por Platón en la *República*, y reinterpretada por Bueno dentro del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. En consecuencia, hay que distinguir un conocimiento dóxico, o pseudoconocimiento, basado en la *opinión*, en la información superficial, parcial, limitada, nunca verificada, de los hechos. Es un conocimiento sobre apariencias, no sobre realidades. Remite a visiones imperfectas, imágenes aparentes solidificadas por la imaginación, creencias y fideísmos. En contrapartida, se hablará de un conocimiento epistémico o científico para identificar aquellos saberes culturales que se transmiten de forma selectiva, sistemática y organizada, y que cumplen tres requisitos fundamentales: son *necesarios*, porque penetran las causas y fundamentos que los originan; son *objetivos*, porque dependen de la naturaleza formal y material del *objeto* de conocimiento y no de las construcciones artificiales del *sujeto* de conocimiento (son, pues, objetivos, en un sentido gnoseológico, no epistemológico); y son *sistemáticos*, porque están organizados de acuerdo con criterios normativos, lógicos y racionales, que rebasan la voluntad de un individuo (*yo*) o de un grupo social (*nosotros*).

La *Ciencia* es, por lo tanto, un conocimiento racional basado en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Del conocimiento científico brotan los conceptos categoriales, sobre los cuales se constituye la noción de verdad científica. La verdad solo es dable en contextos científicos o categoriales, fuera de los cuales no cabe hablar en términos de *verdad*, sino de *opinión*. La verdad es, pues, un referente no solo posible, sino efectivamente existente, sí, pero siempre dentro de un campo categorial, es decir, de un contexto científico, de un conocimiento epistémico.

La *Filosofía*, por su parte, no es una ciencia, y como advierte Bueno no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas. La Filosofía es una organización lógica y racional de Ideas, no de conceptos. Los contenidos materiales de la Filosofía son las Ideas Objetivas, que se construyen a partir del análisis dialéctico de los conceptos categoriales elaborados por las ciencias. La Filosofía es, por lo tanto, un saber de segundo grado, que requiere para su existencia y desarrollo un saber categorial o científico previo. Por esta razón la Crítica Literaria es posterior a la Teoría de la Literatura, y por ello mismo la Teoría de la Literatura es a su vez posterior a la Literatura. Porque solo sobre una Ontología, en este caso de la Literatura, será posible construir una teoría científica, o Gnoseología, a la que denominamos, desde

Aristóteles, Poética o Teoría de la Literatura, la cual analiza los Conceptos objetivados formalmente en los materiales literarios, y porque solo a partir de una ciencia (o Gnoseología) de los materiales literarios es posible desarrollar una Filosofía de la Literatura, o Crítica Literaria, en tanto que crítica de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios.

Este tipo de estudios solo puede desarrollarse, de forma coherente y verificada, a través de los criterios lógico-materiales comprehendidos en un sistema de pensamiento y de interpretación como el ofrecido por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Del mismo modo, por las razones apuntadas, la interpretación y el análisis crítico de la literatura solo puede darse en el seno de culturas modernas y civilizadas, es decir, dentro de un Estado políticamente organizado.

4. Tipos, modos y géneros del conocimiento literario

> *Advierto a quien me lea que procure no hacerse una idea vaga y, con más razón, falsa de las bellezas de la literatura que voy deshojando en el desarrollo, excesivamente veloz, de mis frases…*
>
> Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (1869/1998: IV, 240).

Los saberes literarios pueden organizarse según el *tipo* y el *modo* de conocimiento. Por el tipo de conocimiento, serán *pre-racionales* o *praeter-racionales*, si se han constituido con anterioridad al pensamiento sistemático racionalista o de espaldas a él, y serán *racionales*, si se han concebido desde criterios y premisas científicos o filosóficos, basados en una crítica y en una dialéctica necesariamente dada en *symploké*. Por el modo de conocimiento, los saberes literarios podrán ser *críticos*, si se construyen sobre presupuestos capaces de disponer el análisis y la síntesis de sus materiales de estudio mediante el establecimiento discriminatorio de valores y contravalores, y serán *acríticos*, si no lo hacen, es decir, si evitan el enfrentamiento dialéctico con aquello que se proponen interpretar.

De la relación entre *tipos* de conocimiento literario (pre-racional / racional) y *modos* de conocimiento literario (crítico / acrítico) se derivan los cuatro *géneros de conocimiento literario*, que denominaré: 1) *primitivo o dogmático*, 2) *crítico o indicativo*, 3) *programático o imperativo*, y 4) *sofisticado o reconstructivista*.

Saberes literarios		*Tipos de conocimiento*	
		Pre-racional	***Racional***
Modos de conocimiento	***Acrítico***	**Literatura Primitiva o dogmática** Mito Magia Religión Técnica	**Literatura Programática o imperativa** Ideología Pseudociencias Teología Tecnología
	Crítico	**Lit. Sofisticada o reconstructivista** Psicologismo Sobrenaturalismo Animismo Reconstructivismo	**Literatura Crítica o indicativa** Desmitificación Racionalismo Filosofía Ciencia

Cada uno de estos cuatro géneros de conocimiento literario dará lugar a un linaje o progenie literaria, cuyo conjunto permite considerar y objetivar críticamente una Genealogía de la Literatura, de la que emergen cuatro familias principales o esenciales, que son las siguientes:

1. Literatura primitiva o dogmática.
2. Literatura crítica o indicativa
3. Literatura programática o imperativa.
4. Literatura sofisticada o reconstructivista.

A continuación expondré los fundamentos y propiedades de cada una de estas familias, constituyentes de la Genealogía de la Literatura.

4.1. Literatura primitiva o dogmática

> *Si no hubiesen llegado hasta nosotros los monumentos de la cultura antigua, y si la poesía de la religión del mundo antiguo se hubiese extinguido al mismo tiempo que sus creencias…*
>
> Percy Bysshe Shelley, *Defensa de la poesía* (1840/1986: 56).

Denominaré *Literatura primitiva o dogmática* a aquella literatura cuyos modos y tipos de conocimientos son, respectivamente, *acríticos* e

irracionales, es decir, cuyos saberes, característicos de sociedades pre-estatales o *praeter-racionales*, se basan en el mito, la magia, la religión y la técnica. Los ejemplos más sobresalientes y representativos de Literatura primitiva o dogmática son la Biblia y el Corán. Con todo, la mayor parte de la literatura de todos los tiempos está penetrada de fragmentos e intertextos que reproducen, de forma explícita e intencional, saberes acríticos e irracionales, desde la *Divina commedia* de Dante hasta la poesía creacionista de las vanguardias novecentistas, pasando por *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, los *Les Chants de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse o *Pasión de la Tierra* (1935) de Vicente Aleixandre.

Examinada desde el presente contemporáneo, la Literatura primitiva o dogmática resulta ser, en su génesis más estricta, una literatura fosilizada, regresiva o incluso retrógrada, ya que el ser humano de nuestro tiempo no podría vivir racionalmente en un mundo como el que se postula en estas obras literarias. Hay que tener muy presente, además, que la mayor parte de estos textos no se concibe originariamente como Literatura, sino como libros sagrados o dogmáticos. Su interpretación literaria es muy posterior a su redacción o elaboración, y no se manifiesta hasta que un pensamiento secular, profano, racionalista y crítico, dispone de un poder institucional, esto es, político, lo suficientemente consolidado como para que aparezcan los primeros intérpretes capaces de plantear una lectura no confesional ni dogmática, sino filológica, filosófica, científica, de estos textos, genuinamente religiosos, sagrados, preceptivos. La literatura dogmática o primitiva lo es siempre retrospectivamente. En su origen y concepción, émicamente, esto es, desde la perspectiva y la intención de sus autores, estas obras no son literarias, sino dogmáticas, es decir, irracionales y acríticas. Solo éticamente, desde la perspectiva histórica y geográfica del intérprete, estas obras pueden ser objeto de una interpretación crítica y racional, esto es, filológica, filosófica o científica.

Las obras de esta naturaleza se escriben de espaldas a la razón. Sus autores no mantienen, en el momento de su concepción y escritura, un diálogo con la razón humana, sino con una suerte de mitología divina, a la que identifican como principio generador de sus escritos. Se trata de textos dogmáticos que hacen pensar en la tesis de Averroes según la cual la religión es una doctrina destinada al gobierno de las masas incapaces de darse una ley a sí mismas por medio de la razón. Los contenidos de este tipo de literatura, principalmente bíblica y coránica, son pre-racionales, y en consecuencia sus formas carecen de intención o voluntad crítica. Es una Literatura ajena a la Razón, siempre desde el punto de vista *etic* de sus críticos racionalistas y profanos, ya que sus autores jamás habrían considerado émicamente como literarias estas obras suyas, las cuales cumplen con las creencias de las culturas primitivas,

anteriores al racionalismo político y literario de las sociedades humanas que las hicieron posibles, previas a la constitución del Estado, así como también a la concepción sistemática y a la transmisión científica de un conocimiento crítico que, con el paso del tiempo histórico, las someterá a examen.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura trabaja con tres Ideas fundamentales, de configuración explícitamente buenista: la Idea de Mundo (M) indeterminado formalmente como materia ontológico-general, la Idea de conciencia o Ego trascendental (E), y la Idea de Mundo Interpretado (M_i), esto es, determinado formalmente, como materia ontológico-especial. Los artífices de este tipo de Literatura, primitiva o dogmática, tienden a interpretar el mundo desde una ontología general (M), es decir, desde una metafísica. Su esquema corresponde al modelo de una filosofía próxima al monismo axiomático de la sustancia, previa al pensamiento socrático y a la filosofía académica de Platón (Bueno, 2004)[56]. En el caso de los antiguos griegos, este modelo correspondía a la Metafísica presocrática, la cual tomaba el Mundo no interpretado (M) como premisa del sistema de pensamiento, de tal modo que M era un elemento único, del cual emanaba todo lo demás ("todo es agua": M = agua; "todo es aire": M = aire, etc…). Las culturas hebrea y árabe dirán, respectivamente que M es Yahveh y M es Alá. La lectura de la fórmula seguirá en este caso la siguiente disposición, en la que el Mundo (M) incluye al Mundo interpretado (M_i), y este, por último, al sujeto cognoscente (E):

$$\leftarrow - - - - - -$$
$$\mathbf{E \subset M_i \subset M}$$

En este contexto gnoseológico, el Mundo (M) no conocido, con frecuencia descrito y fundamentado mitológicamente, domina sobre el Mundo interpretado (M_i) racionalmente. El mito se impone sobre el *lógos* y lo subyuga.

> La Antigüedad (los mil años que transcurren desde el 575 hasta el 475, como fechas convencionales aproximativas —el eclipse de Sol que predijo Tales de Mileto en 575 a. C. y la caída del Imperio romano de Occidente, con Rómulo Augústulo—) referida a una civilización atécnica, en la que no cabía hablar del control tecnológico (por el hombre) de los fenómenos (políticos, cosmológicos)

(56) "El Materialismo Filosófico utiliza un sistema de coordenadas definibles en torno a los tres términos ya referidos (E, M_i, M), en función de los cuales distingue seis alternativas sistemáticas abstractas (desplegadas ulteriormente en dieciocho modalidades) a partir de las cuales cabrá diferenciar las tres grandes épocas sucesivas en las que convencionalmente suele ser dividido el curso histórico del pensamiento occidental (Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna), así como también los pares de orientaciones correspondientes a cada edad. Y no solo sucesivamente, sino también en coexistencia polémica (Presocrática / Época clásica, Teología dogmática / Escolástica, Idealismo-Espiritualismo / Materialismo)" (Bueno, 2004: 1).

> del *mundus adspectabilis* que, a su vez, se concebía como "incluido" en una Realidad impersonal (Caos, Apeiron, Sphairos eleático, Migma, Acto Puro, Cosmos atomístico, Heimarmene) habría determinado una "ideología metafísica de fondo", ejercida, más que representada, en la cual los elementos egoiformes E (hombres, démones, dioses) se tratan como si estuvieran incluidos en el mundo de los fenómenos (M_i), a su vez envuelto en una Realidad impersonal M (Bueno, 2004: 1).

Desde este modelo, previo a la constitución misma de la Filosofía, y propio de un pensamiento presocrático, Hesíodo compone su *Teogonía*, la cultura hebrea el *Viejo Testamento* y el Islam su *Corán*. Solo una futura expansión del racionalismo humano, merced al progreso de la ciencia y la filosofía crítica, negará la posibilidad de explicar la existencia humana desde la retórica de un mito cosmogónico o de una legislación metafísica, monoteísta y dogmática. Los artífices de este tipo de Literatura toman como premisa o punto de partida una realidad trascendente e impersonal (M) que, dada por supuesta, permite obtener e imponer un mundo sensible e inteligible, dentro del cual el ser humano queda religado a un monismo axiomático y subordinado al dogma de un mito o de un numen.

Ha de advertirse —siguiendo a Bueno (1974)— que con frecuencia se ha interpretado el pensamiento presocrático, incluso por los propios filósofos —no digamos ya por los filólogos, que con frecuencia tienden a hacer una interpretación por completo retórica, cuando no poética, de los textos de Filosofía— como un pensamiento cosmológico, relativo a una naturaleza esencial, cuya unidad se pretendía. Semejante interpretación es de una reducción tan aparente como inaceptable. El pensamiento presocrático, si es metafísico, difícilmente puede ser cosmológico, y si es cosmológico, no podrá ser metafísico. La escuela milesia no se ocupó de las cuestiones de la naturaleza en sí, ni siquiera desde pretensiones exclusivamente especulativas y exentas de los intereses e implicaciones humanas, sino todo lo contrario. A Tales le interesa la naturaleza y el cosmos en tanto que objeto de dominio por parte del ser humano. Y desde este punto de vista será más coherente hablar de pensamiento antropológico de contenidos cosmológicos que de pensamiento cosmológico de contenidos metafísicos[57].

Estas exigencias de los milesios de la antigua Grecia no están ni en el judaísmo ni en el Islam. Árabes y hebreos se disocian en este punto de la metafísica presocrática. La Biblia y el Corán no son, ni quieren ser, la *Teogonía*

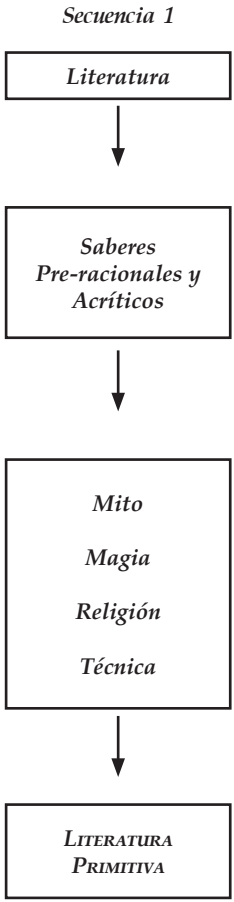
(57) Sigo a Bueno en su concepción de la metafísica presocrática: "Es una comprensión «desde el Cosmos», pero en la que se contiene un interés por las cuestiones antropológicas pragmáticas, de primer orden. La doctrina de los ciclos cósmicos, del eterno retorno, tan frecuente entre los presocráticos, no es una simple especulación motivada por una curiosidad *desinteresada*. Es una doctrina ligada a intereses culturales muy profundos" (Bueno, 1974: 31).

de Hesíodo, ni los *Trabajos y días*, ni mucho menos el *Poema de Gilgamesh*. La Literatura primitiva o dogmática no está en función del ser humano, sino que se basa en imperativos míticos y religiosos, y es por completo renuente a interpretaciones racionales. Sus objetivos remiten una y otra vez a la presencia, función y destino de un Dios que interviene furiosamente en el terrenal mundo del Hombre, un Dios al que este Hombre queda por completo religado. La naturaleza, en los Griegos, está en función del ser humano, y su protagonismo es un antropomorfismo delegado inicialmente a través del pensamiento presocrático, que se expone siempre desde una perspectiva humana.

En suma, nos hallamos ante un tipo de Literatura que exige y postula interpretaciones dogmáticas. Es religiosamente preceptiva. De ella no puede extraerse una Poética de la Literatura. Ni el Éxodo ni el *Deuteronomio* se escribieron para leerse como literatura de ficción. Ninguno de sus destinatarios hebreos inmediatos se habría atrevido jamás a interpretarlo desde lo que hoy conceptualizamos como ficción. Los pueblos primitivos no disponen de la misma Idea de Ficción que nosotros, por la sencilla razón de que tampoco disponen de la misma Idea de Realidad de la que nosotros nos servimos. El irracionalismo, o simplemente la ignorancia de la meteorología, hace que un ser humano del siglo VIII a.n.E. viva en la convicción de que un rayo es demostración de la ira de su dios, y no una descarga eléctrica atmosférica. Por eso ha de insistirse en que este tipo de Literatura es de naturaleza dogmática, al brotar nuclearmente del eje angular (creencias metafísicas) y expresarse a través de componentes arcaicos, que carecen de valor genuino y operativo en nuestro mundo contemporáneo, desde el momento en que ya no escribimos ni sobre piedra ni en papiros, sino mediante el uso de instrumentos informáticos. En consecuencia, la Literatura primitiva o dogmática impone en el intérprete el uso de una hermenéutica alegórica, destinada a justificar dogmas y fideísmos, así como evita toda posible interpretación crítica y normativa que pueda socavar o cuestionar la fragilidad o la retórica de sus fundamentos irracionales. La obra de Spinoza, su *Tratado teológico-político* (1670), constituyó en este punto un feroz sacrilegio, que le valió la inmediata condena de la Sinagoga de Ámsterdam, el *jerem*, la más dura de las excomuniones que concibe el judaísmo (por no hablar de su destierro y de su intento de asesinato). La Literatura primitiva o dogmática rechazará, en consecuencia, toda interpretación científica capaz de poner en tela de juicio su preceptiva moral, mitológica o religiosa. Todo lo que no ratifique sus dogmas será condenado y combatido. A la razón solo se la puede intervenir, bien con una razón más amplia y potente, que englobe a la precedente (y en este caso hablaríamos propiamente de una reconstrucción racionalista), bien mediante la destrucción ontológica, es decir, a través de la desintegración y

destrucción de sus realidades y posibilidades materiales de desarrollo, cuya máxima expresión es la que puede ejecutar la operatoriedad o actividad del ser humano, el sujeto racional por excelencia. Las fetuas contemporáneas no son una broma retórica.

En el siguiente esquema se objetiva la primera de las secuencias de la Genealogía de la Literatura. Se trata de una Literatura constituida a partir de saberes pre-racionales y acríticos, propios de sociedades culturalmente formadas en el mito, la magia, la religión y la técnica, es decir, en formas de conocimiento características de una Literatura primitiva o dogmática. Consideremos a continuación algunos materiales y ejemplos literarios.



El *Antiguo Testamento* narra, en términos muy dramáticos, con frecuencia atroces y también bárbaros, una historia de terribles alianzas, traiciones y deslealtades, entre un Dios y una sociedad humana —no siempre política, y con frecuencia ni siquiera estatal— que se identifica ante sí misma, y ante otros pueblos, como elegida en exclusiva por ese Dios, tan extremadamente humano como extraordinariamente inhumano.

Los protagonistas de la historia veterotestamentaria se presentan como objeto de creación divina, como resultado de la obra de un Dios al que no tardan en desobedecer una y otra vez, comiendo frutas prohibidas, incurriendo en fratricidios y envidias, o desplegando una serie de formas de conducta que enfurecen terriblemente a esa divinidad, tan hipersensible, la cual les azota con innumerables castigos, exterminios diluvianos, plagas tortuosas o sacrificios que ponen a prueba la inverosímil paciencia del hombre fideísta o crédulo en su rectitud. Es la epopeya trágica de una sociedad humana que, ansiosa de convertirse en un Imperio, nunca logró administrar un Estado en paz. Me estoy refiriendo exclusivamente al *Antiguo Testamento*[58].

Pero una cosa es lo que les ocurre a los protagonistas de la historia o fábula veterotestamentaria y otra muy distinta es el complejo sistema de ideas que mueve, durante siglos, a redactores, artífices, traductores y compositores del canon bíblico en el que se codifican tales libros. Si, por un lado, la historia narra cómo un Dios formó para sí un pueblo, por otro, los autores de tal epopeya trágica erigen en exclusiva a ese Dios para su propio pueblo, un Dios al que exigen, y de cuya elaboración escrituraria esperan, unidad, prosperidad y poder. Este Dios no puede ser compatible con otros; el politeísmo divide, separa, disgrega, y este pueblo requiere la unión de todas las tribus. Se puede perdonar al prójimo, al hermano familiar o tribal, al enemigo propio o intergremial: pero no se puede perdonar al enemigo extragremial, esto es, al enemigo de *nuestro* Dios. El primer mandamiento de las Tablas de Moisés no deja lugar a dudas respecto a este autoritario y poderoso deber de *solidaridad* comunitaria y religiosa, es decir, nacionalista y monoteísta.

Sin embargo, la meta de esta relación entre este Dios y su pueblo, entre Yahveh e Israel, que debería ser la Alianza, y la preservación de esta Alianza,

(58) Sin embargo, no debe minusvalorarse en absoluto la poderosa y sistemática labor escrituraria del pueblo hebreo, el cual, al margen de toda política imperialista, e incluso muchas veces frente a ella, logró construir una obra tan decisiva e influyente como el *Antiguo Testamento*, modelo fundamental de cuanto aquí se expone como ejemplo de Literatura primitiva o dogmática. En palabras de Julio Trebolle, "aunque Israel no disponía de la capacidad y de los medios de los grandes imperios, Jerusalén contaba seguramente, incluso antes del exilio, con instituciones escolares comparables a las de la ciudad de Ugarit siglos antes […]. Los textos bíblicos, y los proféticos en particular, nacieron en épocas de opresión por parte de los sucesivos imperios, asirio, babilónico y persa. El monoteísmo bíblico nació y maduró en situaciones de absoluta impotencia, es decir, de falta de poder por parte del pueblo de Israel y de su Dios Yahvé" (Trebolle, 2008: 154 y 330).

se extravía una y otra vez en un terreno permanentemente descompuesto por la experiencia del pecado como deslealtad humana y por un justiciero ajuste de cuentas que, como ejercicio y demostración de potestad, ejerce a cada paso la autoridad divina. Yahveh es la consigna teleológica desde la que se pretende unificar y preservar el destino de una sociedad humana que hizo de la Religión no solo una Política, insuficiente para constituir un Estado, sino también una Poética, de la que sin embargo no llega a brotar una Literatura *crítica* o *indicativa*, sino solamente *dogmática* o *imperativa*. El *Antiguo Testamento*, en suma, narra la epopeya de un profundo y prolongado fracaso, cuya meta rebasa sin duda la magnitud y los límites de la propia obra.

En la Biblia es posible identificar materiales formalizados de acuerdo con procedimientos retóricos, e incluso poéticos, característicos de algunos géneros literarios posteriores, con la reveladora excepción de todo lo relativo al teatro: narraciones, leyendas, crónicas, liturgias sapienciales, paremiología moralista y legislativa, relatos edificantes, poesía instructiva..., todo ello envuelto siempre en un contexto de preceptiva religiosa explícita. El dogma es indisociable de la poética bíblica. Así lo ha sido para sus autores, y así lo ha sido también para la totalidad de sus intérpretes, prácticamente hasta la Ilustración europea, con las singulares excepciones protagonizadas por alguien como Baruch Spinoza (1670), cuyo racionalismo filosófico y materialista se impuso exegéticamente al racionalismo teológico e idealista de sus contemporáneos, y de cuantos le precedieron en la interpretación de las denominadas Sagradas Escrituras[59].

Como se sabe, la *Septuaginta*, o Biblia griega, es resultado de la traducción de textos hebreos y arameos cuya tradición es anterior a las versiones que sirvieron de fundamento al *Tanaj* o Biblia hebrea. Se trata de las Escrituras consideradas de referencia para los judíos desplazados fuera de Palestina, así como para las más tempranas comunidades del cristianismo. Su

(59) "Pero, tanto han podido la ambición y el crimen, que se ha puesto la religión, no tanto en seguir las enseñanzas del Espíritu Santo, cuanto en defender las invenciones de los hombres; más aún, la religión no se reduce a la caridad, sino a difundir discordias entre los hombres y a propagar el odio más funesto, que disimulan con el falso nombre de celo divino y de fervor ardiente. A estos males se añade la superstición, que enseña a los hombres a despreciar la razón y la naturaleza y a admirar y venerar únicamente lo que contradice a ambas. No hay, pues, que extrañarse de que los hombres, a fin de admirar y venerar más la Escritura, procuren explicarla de suerte que parezca oponerse de plano a la razón y a la naturaleza. De ahí que sueñen que en las Sagradas Escrituras se ocultan profundísimos misterios y que se fatiguen en investigar semejantes absurdos, descuidando toda otra utilidad; y cuanto descubren en semejantes delirios, lo atribuyen al Espíritu Santo y se empeñan en defenderlo con todas sus fuerzas y con toda pasión. Tal es, en efecto, la condición humana que, cuanto conciben los hombres por el entendimiento puro, lo defienden con solo el entendimiento y la razón, y cuanto opinan en virtud de sus sentimientos, también lo defienden con ellos" (Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político* [VII, 1], 1670/1986: 194).

elaboración, a cargo aproximadamente de unos setenta traductores —de ahí su denominación—, se sitúa a lo largo del siglo III a.n.E., centuria en la que la religión hebrea experimenta importantes transformaciones, determinadas por el peso, cada vez más poderoso, de la Ley frente al rito. Los imperativos religiosos adoptan durante ese período la forma de exigencias legales cada vez más autoritarias, frente a la tradicional observancia de rituales y ceremonias. La fidelidad a la Ley religiosa se convierte en el fundamento de la piedad, asociada, cada vez con mayor recurrencia, a la invocación de un mesianismo nacionalista hebreo, que postula desde la eclosión de movimientos apocalípticos hasta la irrupción de un reino de Dios universal. Sin embargo, este absolutismo religioso se combina diligentemente con formas literarias que permiten la reflexión moral sobre el pasado, histórico y legendario, de Israel, de modo que abundantes modelos helenísticos, así como géneros literarios populares —proverbios, sentencias, máximas, crónicas…—, servirán de referencia a esta literatura aparentemente edificante, y, en realidad, primitiva y dogmática, cuyo objetivo esencial es cohesionar firmemente el destino de un supuesto pueblo elegido por un dios, por nombre Yahveh, el cual es obra, a su vez, de una ambición humana —colectiva, idealista y mitológica— incapaz de objetivarse y constituirse a través de un Estado propio.

Actualmente hay una asentada unanimidad a la hora de identificar en la Biblia formas y recursos literarios pertenecientes al tronco común de la literatura popular del antiguo Oriente, es decir, a lo que la Modernidad, una vez definida lo que la Literatura es, identificó bajo la forma de procedimientos retóricos propios de pueblos arcaicos, con frecuencia tribus, filarquías o etnarquías, y en contadas ocasiones organizados en Estados o sociedades políticas que no fueran satrapías. Hablamos, pues, de "sociedades literarias" pre-estatales, que no usan los materiales supuestamente literarios con un fin estético —nada más moderno—, sino etnocrático, de fundamento religioso, mitológico o mágico. Los relatos del *Génesis* mantienen estrechas relaciones intertextuales con otros análogos presentes en testimonios egipcios y babilonios, en especial en cuanto hacen referencia a la creación del mundo, como sucede en la narración cosmogónica *Enuma Elish*, procedente de la antigua Babilonia[60]. Algo muy semejante cabe decir del genesíaco relato del diluvio bíblico, intertextualmente presente en el anómino *Poema de*

(60) Vid. la transcripción, traducción y notas que hizo de esta obra Moseh Weinfeld para la editorial Akademón de Jerusalén en 1973. Este poema, que toma su nombre de su verso inicial —"Cuando en un principio"…—, se compone de unos mil versos, conservados en algo más de novecientos fragmentos de diversas épocas y lugares. Se estima que el poema se compuso entre los años 1895 y 1595 a.n.E., durante la época de la primera dinastía babilónica. El fragmento más antiguo data del año 1000 a.n.E. (Walcot, 1966).

Gilgamesh (tablilla XI) y el mito de Atrahasis (Heidel, 1949, 1951)[61]. Es indudable que la preceptiva religiosa de la Biblia veterotestamentaria no puede disociarse de las normas jurídicas de los pueblos y tribus del antiguo Oriente, de quienes los hebreos reciben las mayores influencias. Lo mismo cabe decir de las ordenanzas e imperativos litúrgicos tan recurrentes en la retórica y la poética bíblicas, así como de las disposiciones históricas, de la sucesión de crónicas y registros, de las relaciones sincrónicas que dan cuenta de gobiernos temporalmente paralelos en áreas geográficamente diferentes (Asiria y Babilonia, Israel y Judea…), del uso de los himnos como formas literarias (de ascendencia mesopotámica), o de la recurrencia de las máximas sapienciales (que alcanzan en *Proverbios* una de sus máts altas expresiones, y que estaban muy arraigadas en todo el antiguo Oriente, sobre todo a través de la influencia egipcia del 'Immo-'Em-'Afah), sin olvidar de nuevo el impacto de los escritos que exigen veneración a la sabiduría religiosa y judicial, de probada relevancia en obras como *Alabanza al juicio de la sabiduría* (*Ludlul bêl-nêmiqi*) o la *Teodicea* babilonia, en diálogos sobre la paciencia del hombre justo y sobre la justicia de Dios, que preludian obras como *El libro de Job* (Herrmann, 1959; Lambert, 1960; Simpson *et al.*, 1972).

Sea como fuere, la Biblia no se concibió ni se construyó como un código literario o poético, sino como un reglamento religioso y disciplinario, en el que la retórica de la literatura posee un protagonismo instrumental, aunque desde luego nada desdeñable. El canon bíblico es jurídico o religioso antes que poético o literario. En palabras de Weinfeld:

> Aunque incidieran en el anuncio religioso de salvación, en Israel no se agruparon las formas literarias, de tal manera que la Biblia no fue dividida en bloques según criterio de carácter narrativo, jurídico, poético, histórico y profético, sino que, de acuerdo con un sentido tradicional, se dispuso el conjunto bíblico en tres partes fundamentales: *Pentateuco*, profetas y hagiógrafos (Weinfeld, 1975/2003: lv).

En su estudio sobre las formas literarias objetivadas en los materiales bíblicos, Weinfeld ha distinguido cuatro ámbitos o áreas fundamentales:

---

(61) "Un especialista británico, George Smith, hizo en 1872 un descubrimiento asombroso en los documentos asirios de arcilla traídos por Layard y Rassam desde la biblioteca del palacio de los reyes asirios al British Museum. Su identificación de un poema en la escritura asiria cuneiforme probó que la dramática leyenda del diluvio de Noé (Gén 6-9), era casi idéntica a un cuento asirio babilónico mucho más antiguo y que, evidentemente, se derivaba de él. También encontramos, ya no solo en la narración del diluvio, sino también en otros libros de la Biblia (*Proverbios*, *Cantar de los Cantares*), pruebas de que los antiguos hebreos no desdeñaron leer y estudiar los mejores logros literarios de sus vecinos egipcios y cananeos, incluso hasta el extremo de adaptarlos a sus propias opiniones y propósitos" (Barnett, 1975/2033: lxxxiii).

las formas literarias del *Pentateuco*, las tradiciones en el libro de *Josué*, la creación profética y las literaturas salmódica y sapiencial. Weinfeld se inspira para esta clasificación en el célebre, y hoy ya anticuado, libro de Jolles (1930) sobre las "formas simples". La genología literaria ha experimentado profundas transformaciones en las últimas décadas, que acaso no han llegado todavía a penetrar suficientemente en los trabajos de la mayoría de investigadores bíblicos (Maestro, 2009).

En primer lugar, llama la atención que la división tradicional y originaria de los libros bíblicos —en *Pentateuco*, profetas y hagiógrafos— fuera subvertida en el Helenismo por el racionalismo hebreo de Alejandría, que dispuso una organización menos religiosa y más literaria, al distinguir el *Pentateuco* (*Génesis*, Éxodo, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*) de los denominados libros históricos (*Jonás*, *Reyes*, *Ruth*, *Crónicas*, *Esdrás*, *Nehemías* y *Esther*), proféticos (todos los de los profetas posteriores, más *Lamentaciones* y *Daniel*) y poéticos o sapienciales (*Job*, *Provebios*, *Salmos*, *Cantar de los cantares* y *Eclesiastés*). En suma, Weinfeld limita a cuatro las formas literarias del *Pentateuco*: narración breve o cuento, legislación, normativa cultural y registro. En realidad, solo la primera de ellas es una forma literaria propiamente dicha. Las restantes son procedimientos administrativos de carácter legal, implantados como recursos retóricos en la constitución de determinados textos bíblicos. Dentro de las especies literarias bíblicas del género del cuento o la narración breve, Weinfeld señala la formalización de materiales que, en suma, se adscriben a tipos de conocimiento propios de culturas pre-estatales: 1) el *mito* frente a la Historia, mediante microrrelatos que exponen la revelación de Dios y sus imperativos frente a seres humanos pertenecientes a su pueblo elegido (lucha entre el ángel y Jacob, *Génesis* 6; teofanía de Dios en el Sinaí, Éxodo 19…) Ha de advertirse que la mitología es más propia de las religiones politeístas que de las monoteístas, las cuales limitan, o incluso proscriben, la representación de su divinidad. De hecho, la religión judía reemplazó desde muy temprano el discurso mitológico por el legislativo[62]. 2) Aparecen secuencias fabulosas, en forma de 'aggadah, que servirán posteriormente a buena parte de la literatura homilética cristiana, de naturaleza programática o imperativa, y que aparecen en la Biblia afines a una poética de la épica, como la pugna entre Dios y Leviatán (*Salmos* 74, *Job* 26 o *Isaías* 51), o de la lírica, como los pasajes que presentan a seres

(62) Es interpretación casi unánimemente aceptada hoy día que "los mitos no tienen tampoco cabida en la Biblia, que se deshace de todos los dioses de los panteones orientales y atribuye al Dios Yahvé la creación de todo lo existente. Sin embargo, los relatos de *Génesis* (1-11), al igual que numerosos poemas hímnicos y proféticos, suponen mitos anteriores y desarrollan un lenguaje mitológico, sin cuyo conocimiento no es posible comprender el origen y alcance de tales textos" (Trebolle, 2008: 160).

humanos en su relación antropológica con animales o víveres (el asna que detiene a Balaam ante el ángel invisible, *Números* 22; los cuervos que llevan pan a Elías, I *Reyes* 17; o los relatos del cántaro de harina y la orza de aceite, I *Reyes* 17). 3) Es frecuente la figura de la saga, no solo como expresión de la alcurnia de caudillos y patriarcas (Abrahám, Moisés, Josué, Samuel…), sino sobre todo como pequeños relatos maravillosos, cuya sobrenaturalidad se acepta sin discusión, y sobre los cuales se fundamenta un determinado hecho o suceso muy bien delimitado geográficamente en los contenidos del cuentecillo (*Génesis* 4, 14; 19; 25, 21-26). 4) Por último, una serie de recursos, difíciles de discernir entre sí, son los que Weinfeld denomina *leyendas*, *anécdotas* y *novelas* [*sic*], que designarían descripciones o microrrelatos de acontecimientos extraordinarios y sobrenaturales, desde la aparición de númenes en forma de ángeles hasta la presencia de elementos naturales en estados imposibles, como la zarza que ante Moisés arde sin consumirse. Aquí se incorporarían relatos como el de la vida de José, cuya historia de infortunios podría concebirse anacrónicamente como una "novela".

En segundo lugar, las restantes formas que Weinfeld califica de literarias en el *Pentateuco* no lo son en sentido estricto, pues hablar de *legislación* (Código de la Alianza, Éxodo 21-23…), *normativa cultural* (ofrendas, *Levítico* 1-7; purificación, 11-15; sacrificios, 23; rituales contra los adúlteros, *Números* 3-9; sacralización de las fiestas, 28-29…) y *registros* (relación de patriarcas antediluvianos, *Génesis* 5; las tribus de Israel, 46; *Números* 26; relaciones de fronteras, 34; expediciones, *Deuteronomio* 10; ofrendas y sacrificios, Éxodo 35; consagraciones, *Números* 7…), no es hablar de literatura ni de forma literaria alguna, sino, en todo caso, de procedimientos retóricos propios de códigos administrativos o incluso morales.

Por lo que respecta a las formas literarias que Weinfeld identifica en las tradiciones del libro de *Josué* y en los escritos de creación profética, ha de advertirse que se explicitan en un umbral literario muy débil. Se trata más bien de fabulaciones irracionales, ajenas a todo sentido crítico, ante las que el propio Weinfeld (1975/2003: lix) reconoce que "la lógica ocupa un lugar secundario, mientras que la tradición adquiere un puesto relevante", apenas para exaltar relatos de conquistas (*Josué* 2-12) y relaciones de ciudades y fronteras (*Josué* 13-21). Este irracionalismo crece en el caso de la denominada "literatura" profética, una suerte de narración hacia el futuro cuya fuente de información radica no en sus contenidos, naturalmente, sino en la naturaleza de los personajes que las enuncian y protagonizan. La "literatura" profética, como retórica moralizante de pronóstico intimidatorio, suele clasificarse por la temática de los contenidos anunciados, que van desde "la querella y el reproche" (Dios protesta por la apostasía de los israelitas: *Isaías* 1, 3, 43; *Jeremías* 2, 4) hasta la exigencia de la supremacía moral sobre el valor de

los sacrificios (de nada sirve el culto si no se cumplen los mandamientos morales: *Miqueas* 6, *Jeremías* 6, *Amós* 5, *Salmos* 50…), pasando, sobre todo, por la consolación nacionalista (alcance de la tierra prometida, llegada de un rey libertador, reunión de la diáspora, paz perpetua…: *Oseas* 2, *Isaías* 5, *Ezequiel* 20…; *Oseas* 2, *Amós* 8, *Jeremías* 3…; *Isaías* 11, *Jeremías* 23…; *Oseas* 2, *Amós* 9, *Isaías* 32…) o el destierro universal, particularmente formulado como conjuración oracular contra fuerzas malignas y enemigas (Ráhab, Leviatán, etc…: *Isaías* 27 y 51…).

Finalmente, las literaturas salmódica y sapiencial pueden asumir una mayor presencia de valores literarios, en tanto que participan de inventarios de sentencias morales y doctrinarias, si bien siempre dentro del formato de una poética propia de sociedades humanas primitivas, las cuales, carentes de una estructura política de orden estatal, encuentran en el dogma su principal código de referencia y de obediencia. Súplicas, elegías religiosas, cantos de alabanza a Dios, poemas de exaltación del Templo, plegarias de acción de gracias, himnos religiosos en honor al monarca, reflexiones histórico-legendarias y meditaciones religiosas, son algunas de estas formas literarias, salmódicas y sapienciales, tan reiterativas como —paradójicamene— poco reflexivas, dadas en la escritura bíblica (Hallo, 1997-2003 y 2010). Los salmos bíblicos remiten esencialmente a un tipo de recitación iterativa y anafórica basada en el soliloquio, en el que un individuo, con frecuencia sumido en la más absoluta soledad —y miseria—, implora a su Dios ruegos, meditaciones, misericordias, indultos, perdones u otras formas rogativas, así como le hace ofrenda o expresión de agradecimientos, alabanzas o sacrificios. En el marco de la denominada "literatura" sapiencial, las fórmulas más comunes suelen ser el proverbio de interdicción imperativa, el aforismo de advertencia moralista y la prescripción educativa o logoterápica, de las que *Proverbios* ofrece un excelente repertorio[63].

Sin embargo, una de las obras bíblicas más influyentes en la literatura europea, el *Cantar de los cantares*, apenas merece la atención de Weinfeld, quien le dedica una página y media solo al final de su célebre artículo de 1975, reproducido prácticamente sin alteraciones en la versión de 2003, y apenas para constatar en el libro bíblico la presencia de motivos propios del

(63) No conviene olvidar igualmente los géneros literarios ausentes de la Biblia, y sin embargo presentes en otras formas literarias del mundo arcaico: "En la Biblia se echan de menos muchos otros géneros: en Israel no se hacían lamentos por los dioses muertos (Dumuzi, Osiris), tampoco se escribían letras a los parientes difuntos (Mesopotamia, Egipto), ni se recitaban oraciones de adivinación (Mesopotamia), ni se cantaban himnos y recitaban plegarias para garantizarse una vida feliz en el más allá (textos funerarios egipcios), ni tampoco se rendía culto a los reyes israelitas, como en Egipto y en Ur III. Es cierto, por otra parte, que el panorama de coincidencias y diferencias varía considerablemente según se hable del Israel anterior o posterior al exilio de Babilonia" (Trebolle, 2008: 170).

mundo amoroso pagano, en el intertexto de las poesías de amor profano, propias del antiguo Oriente, y muy en concreto de la tradición egipcia y de las culturas mesopotámicas. Casi todos sus motivos van a estar presentes en la literatura amorosa occidental, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco: el amor como experiencia melancólica, la primavera como estación de exaltación amorosa (*Cantar de los cantares* 2: 1), la danza, el baile y la música como elementos de seducción y placer (7: 1), el jardín como *locus amoenus*; la belleza corporal en la figura física de los amantes; la experiencia erótica de la noche compartida; la desaparición, búsqueda y reencuentro del amado (5: 4-6), la fruta como expresión metafórica o analógica de los enamorados (2: 3; 4: 13-16; 7: 7); la explícita advertencia sobre la difamación femenina (1: 5-6; 2: 7; 3: 5; 5: 7), etc. Es innegable que en Israel se cultivó la poesía amorosa, al igual que en los ambientes cortesanos del antiguo Oriente, con la particularidad, señalada por Weinfeld, de que en la corte hebrea la figura del amado se objetiva en la persona del monarca (Salomón). Sin embargo, la tendencia a dotar a los enamorados de diferentes configuraciones literarias ("rey", "reina", "pastor", "jardinero"…), era una característica muy arraigada en la poesía del antiguo Egipto (Herrmann, 1959). Además, casi todos los motivos antemencionados en el *Cantar* pueden encontrarse en poemas religiosos mesopotámicos relacionados con el mito matrimonial de Tamus y Ester, y entre los samaritanos en torno a las figuras de Damuzí y 'Enenah, razones que llevan a autores como Loretz (1971) o Kramer (1969, 1979) a postular una influencia sobre Israel a través de los cananeos[64]. De cualquier modo, aunque el *Cantar de los cantares* es sin duda uno de los libros más poéticos de los contenidos en el canon bíblico, no es propiamente dramático, esto es, teatral: en el *Antiguo Testamento* no hay nada que remita al teatro como forma literaria, y aún menos como forma espectacular[65]. El *Cantar —Sir ha-sirim* (hbr.), *asma asmaton* (gr.), *canticum canticorum* (lat.), reproduce en su título una forma de genitivo replicativo, una circunlocución

(64) "Shaffer encontró tablillas de barro grabadas en el siglo XIV a.C. en una escritura local. Cuando se descifraron resultó que contenían mitos poéticos primitivos de Canaán y otros textos que nos suministraban los conceptos religiosos y las formas literarias de la población pagana cananea. Los hebreos, en la cercana Palestina, se imbuyeron de muchas de sus influencias culturales" (Barnett, 1975/2033: lxxxiv).

(65) Con todo, no faltan interpretaciones que traten de indagar sobre la Biblia y el teatro (González de Cardedal, 2012; Olmo Lete, 2012; Pérez Fernández, 2012), si bien reconociendo que "la Biblia, transmitida como una antología de textos de género vario (narrativo, poético y parenético) no está compuesta, ni global ni sectorialmente, como obra dramática en sentido estricto" (Olmo Lete, 2012: 941). Sobre Biblia y teatro es inexcusable el volumen editado por Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (2012), con prólogo de Claudio García Turza, *La Biblia en el teatro español*, en el que se recogen unas 80 contribuciones de diferentes especialistas, procedentes de la Teología, la Filología, la Filosofía, la Literatura, la Antropología, la Historia y el Teatro.

semita —"rey de reyes", "vanidad de vanidades"— que expresa la idea de un superlativo —"el mejor de los cantares"— y fue, probablemente desde su concepción misma, una fabulación poética del amor, en la que se integran y acumulan, formando una antología, epitalamios y cantos de exultación amorosa, acaso independientes en su origen, pero con una muy larga tradición en las culturas antiguas del Asia Menor. La mayor parte de los exégetas convienen en situar su composición en la Palestina de los siglos V-IV a.n.E., apoyándose sobre todo en rasgos estilísticos postexílicos, como son los arameísmos lingüísticos, así como diversos préstamos del iranio y del griego, y atribuyen su composición a un autor —o grupo de autores— muy culto, y muy familiarizado con la poesía egipcia. Aunque las interpretaciones religiosas, teológicas y confesionales, siempre han tratado de imponer un enfoque alegórico y simbólico de los hechos, situaciones y motivos del *Cantar*, lo cierto es que desde muy temprano se plantearon abiertamente lecturas de un racionalismo literal y coherente, como expresión de amor y erotismo humanos (Josefo y Teodoro de Mopsuestia —*ca.* 350-428—: este último fue uno de los más eminentes teólogos de la Escuela de Antioquía, y, coetáneo de Agustín de Hipona —354-430—, se entregó al racionalismo aristotélico, frente al platonismo medieval que acabaría desembocando en la teología dogmática promovida por el agustinismo del de Numidia). Sea como fuere, el *Cantar de los cantares* explicita en las formas de un lírico epitalamio el éxito y la supremacía del amor y el erotismo humanos. Es, sin duda, el más literario de los libros bíblicos, y es indudable que ninguna religión puede aceptar una interpretación que no pase, plena o parcialmente, por el idealismo de sus exigencias alegóricas, simbólicas o moralmente transductoras. La lucha dialéctica entre la cultura profana y la cultura religiosa es tan antigua como el propio ser humano. Y en esta lucha, la Literatura ha servido, desde la irrupción del racionalismo, a la cultura profana y a la escritura secular, disociándose del dogma y divorciándose del irracionalismo religioso.

Precisamente con el desarrollo del racionalismo, es decir, de la Filosofía crítica y de la Ciencia empírica, la Religión trata de sobrevivir preservándose a través de una Teología, es decir, a través de un racionalismo idealista de signo confesional. Sin embargo, y frente a la Religión, la Literatura no se retrotrae hacia una metafísica, sino que se adentra en el terreno de un racionalismo más antropológico, mejor organizado, y en absoluto teológico, a través de sus propios recursos formales y materiales: el humanismo, la libertad, el lenguaje, la poética, la ficción y la estructuración de una sociedad política envolvente o disociada de la religiosa. Con la irrupción de la Razón, la Religión se repliega hacia la exaltación de la Fe —cuyo máximo exponente será, en primer lugar, el agustinismo de la teología dogmática medieval, y, posteriormente, el Protestantismo luterano, desde el Renacimiento hasta

la posmodernidad contemporánea—. Sin embargo, la Literatura, por su parte, alcanzará, en alianza con el racionalismo crítico, su mayor expansión radial o tecnológica, así como su mejor desarrollo circular o institucional, particularmente desde la Edad Moderna. La Literatura encuentra muy tempranamente en la Razón una aliada decisiva, de la que jamás se divorcia, mientras que la Religión halló en esa misma Razón una adversaria muy inconveniente, a la que siempre quiso someter, nunca con éxito pleno, bajo su propia jurisdicción e intereses, mediante todo tipo de astucias, sofismas y estratagemas. Y, por supuesto, inquisiciones.

4.2. Literatura crítica o indicativa

> *[...] echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia.*
>
> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (II, 25).

Literatura crítica o indicativa es aquella literatura cuyos tipos y modos de conocimientos son, respectivamente, *racionales* y *críticos*, es decir, cuyos saberes, característicos de sociedades políticas estatales (Estados) o supraestatales (Imperios), se basan en el racionalismo, la desmitificación, la Ciencia y la Filosofía. Los ejemplos más sobresalientes y representativos de Literatura crítica o indicativa son las obras constituyentes de un Canon literario. Evidentemente esto no significa que haya obras literarias que, sin haber formado nunca, por el momento, parte de un Canon literario, no contengan fragmentos o intertextos que puedan citarse como ejemplo de valores críticos o indicativos constituyentes de un *logos* literario de reconocidas repercusiones.

Este tipo de Literatura es resultado explícito del racionalismo crítico y dialéctico. Incide de forma específica en el eje circular o humano del espacio antropológico, desde el momento en que sus valores literarios se objetivan ante todo sobre un racionalismo antropológico, frente al irracionalismo de las culturas preestatales o bárbaras, y frente al racionalismo teológico de las sociedades políticas confesionalizadas, en nombre de un credo religioso o de un fideísmo gremial e ideológico más o menos sofisticado. El protagonismo de esta Literatura no recae en los dioses (eje angular) ni en la naturaleza (eje radial), sino en el ser humano (eje circular). Por ello precisamente se trata de una Literatura indicativa, explicativa e interpretativa de sí misma, como hecho estético, y de la complejidad de la vida humana real y efectivamente existente que, como material literario, en ella se objetiva. No es una literatura

esencial o exclusivamente idealista, confesional, bucólica, o comprometida. No. Es una literatura crítica y dialéctica, en la que se sustantivan componentes basales, los cuales preservan y codifican propiedades que determinan el núcleo, cuerpo y curso de la ontología literaria, esto es, de valores literarios constituyentes de cánones[66].

La Literatura crítica o indicativa es una apuesta firme y convicta por el racionalismo humano y por la crítica que enfrenta el conocimiento de la literatura a la realidad de los hechos políticamente vividos, cuyos protagonistas operatorios son los autores y agentes literarios que intervienen en su transmisión e interpretación (lectores, editores, críticos, transductores, profesores…). No se trata de una "literatura comprometida" —algo que en sí mismo es un mito, como se explicará más adelante—, o adjetiva, ya que no es mero soporte de una ideología, es decir, de un contenido acrítico, aunque racional, y por ende sofista, sino que en ella se objetivan interpretaciones críticas y dialécticas de la realidad, interpretaciones que son superiores e irreductibles a una creencia social, o a un psicologismo colectivo, desde el momento en que apelan a una Poética y a una Política, esto es, respectivamente, a un conocimiento científico y crítico de los materiales literarios, y a una compleja *symploké* (Platón, *Sofista*; Bueno, 1987), o sistema de relación de ideas, relativa a la operatividad de la vida del individuo en el seno de la vida social de un Estado.

Un conjunto de obras literarias que representa con meridiana claridad lo que es la Literatura crítica o indicativa es el que proporcionan las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Esas doce complejas y breves narraciones constituyen la expresión formalmente ortodoxa de un contenido funcionalmente intolerable, por heterodoxo y subversivo, para el dogmático y teológico siglo XVII: las *Novelas ejemplares* constituyen y contienen el triunfo del discurso antropológico frente al discurso teológico. Son el triunfo de lo humano frente a lo divino, son la secularización de todos valores, son la heterodoxia con piel de cordero, son la libertad frente al determinismo cósmico y en contra de la causalidad teológicamente anunciada, son la desmitificación del miedo y la anulación de la esperanza como cercos que conducen al ser humano a los dominios de la religión, son el triunfo de la razón frente a los disparates de la superstición, son el éxito de las posibilidades humanas en su intervención frente al imperativo de las leyes del honor aurisecular; son la racionalización de la guerra y de la paz; son la dialéctica entre el Cristianismo y el Islam; son la conjugación sofística entre un autor que aporta mordazmente materiales muy conflictivos y un narrador que los presenta

(66) Para una crítica detallada de la idea y concepto de *canon literario*, vid. *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada* (Maestro, 2008).

formalmente desde el idealismo moral de un mundo satisfecho y feliz; son las ascuas de un Imperio cuya eutaxia y artificios políticos comienzan a resultar insostenibles; son la afirmación de un espacio antropológico unidimensional, en el que el ser humano gestiona, para bien y para mal, todos los movimientos y prolepsis; son la razón humana ridiculizada, cuestionada y delatada por un sofisticado y antropomórfico racionalismo "animal", de inspiración en la filosofía cínica; son la disimulación provechosa, son el engaño a los ojos de la moral seiscentista, son el triunfo de la heterodoxia y del deicidio, son la antesala del ateísmo espinosista, son el triunfo del Hombre sobre Dios. Ni una sola idea metafísica actúa causalmente a través de las ideas corpóreas y operatorias que mueven el universo de las *Ejemplares*. Cervantes construye un discurso literario en el que el Hombre es un Dios para el Hombre y un lobo para Dios. Cervantes —lo he dicho con mucha frecuencia (Maestro, 2007)—, es el Spinoza de la literatura española. Un lobo para Dios (*Homo Deo lupus*).

La literatura crítica, pues, se desarrolla históricamente de forma solidaria y en consonancia con el racionalismo antropológico. Es la gran apuesta de la Literatura por el *logos* occidental, por el racionalismo de diseño griego. El resultado es una creación literaria que está deliberadamente al servicio de la razón. Por su naturaleza crítica, dialéctica y sustantiva, resulta fácilmente codificable en formas canónicas, indicativas de un desarrollo histórico objetivo a través de modelos y géneros literarios.

Ahora bien, ¿dónde se sitúa el artífice o Ego (E) de esta Literatura, respecto a la ontología especial del Mundo Interpretado (M_i), es decir, frente a los tres géneros de materialidad del campo de variabilidad empírico trascendental del mundo conocido (M_1, M_2, M_3)? El autor, en funciones de Ego trascendental, se sitúa ahora en la secuencia central de un modelo de filosofía que ya no es el de la Literatura primitiva o dogmática, porque la Literatura crítica o indicativa tiene como premisa y punto de partida el Mundo interpretado por la razón y categorizado por las ciencias (M_i), y no una visión metafísica del Mundo (M). La Literatura crítica o indicativa sigue el mismo esquema y la misma secuencia que el Materialismo Filosófico (Bueno, 2004):

$$\mathbf{M_i \subset E \subset M}$$

Con la llegada de la Modernidad, como señala Bueno, la ordenación gnoseológica de estas Ideas fundamentales —Mundo, Ego y Mundo interpretado (M, E y M_i)— da lugar a dos Modelos de Filosofía que resultan determinantes en nuestro mundo contemporáneo: el Idealismo y el Materialismo. Ambos comparten el mismo esquema, pero harán de él lecturas diferentes, ya que los

idealistas parten del Mundo (M) metafísico, al contrario que los materialistas, cuyo punto de partida es el Mundo interpretado (M_i) terrenalmente.

Las filosofías idealistas toman siempre como premisa el Mundo en su concepción más trascendente y metafísica (M), en el que estaría implantado un Ego o consciencia trascendental (E), en cuya mente tiene lugar la construcción del Mundo interpretado (M_i). Para los idealistas, este Ego ya no es Dios, sino el Ser humano, en cuya conciencia —o *inconsciencia*, según Freud— está contenida la interpretación del Mundo (M_i). Frente a semejante idealismo trascendental, las filosofías materialistas toman como premisa el Mundo interpretado (M_i) por un Ego (E) que no será trascendental, en tanto que metafísico y espiritual, sino corpóreo y operatorio, esto es, terrenal y humano. Este último modelo es el asumido por el Materialismo Filosófico, como sistema de pensamiento (Bueno, 1972) y como Teoría de la Literatura (Maestro, 2006, 2007b), y es también el modelo filosófico formalmente objetivado en la Literatura crítica o indicativa, canónica o sustantiva.

Materialismo Filosófico y Literatura crítica o indicativa constituyen respectivamente un modelo de Filosofía y un modelo de Literatura que comparten la misma premisa de partida en su interpretación de la realidad: el Mundo interpretado (M_i) por la razón y categorizado por las ciencias. Esta es la ordenación gnoseológica del racionalismo moderno de fundamento materialista, y también de la Literatura crítica o sustantiva, es decir, es la ordenación de quienes toman como punto de partida fundamental la realidad efectivamente existente, construida, transformada e interpretada por el ser humano en tanto que ser corpóreo y operatorio. El Mundo interpretado (M_i) no es un conjunto de fenómenos destinados a la descripción o explicación de una conciencia individual, relativa y sin fundamento. No. El Mundo interpretado (M_i) es *obra* del ser humano (E), y uno y otro están en el Mundo (M), un mundo material que no es creación de seres divinos ni trascendentes (teológicos, mitológicos o numinosos). Ha de insistirse en que este es el sistema de pensamiento subyacente a una Idea de Literatura determinada por el ejercicio crítico, indicativo y explicativo de la complejidad de la vida humana real: una realización de la Literatura capaz de objetivar, mejor que ninguna otra, la sustantividad de las formas canónicas del arte verbal, histórica y geográficamente reconocido como tal.

Desde este modelo filosófico, la realidad del mundo sensible, terrenal y humano, se concibe como superior e irreductible a toda conciencia individualista, y exige un sistema normativo capaz de interpretarla más allá de la voluntad individual (autologismo) y de la voluntad gremial (dialogismo). El conocimiento y sus soluciones no están en la conciencia de un yo ideal, luterano o kantiano, sino en la legitimidad y la coherencia de un sistema de normas de validación e interpretación, sistema siempre trascendente a los impulsos individuales

(autologismo del *yo*) y a los intereses gremiales (dialogismo del *nosotros*). Este sistema de valores normativos es algo insoportable e inaceptable para los afanes egoístas, gregarios e insolidarios de los movimientos posmodernos, articulados en *lobbies* y colectivos gremiales de orden ideológico, artificial y retórico, y constituidos con el fin de satisfacer intereses económicos inmediatos, en nombre del feminismo, la homosexualidad, la etnocracia, el ecologismo, la tolerancia indefinida, el primitivismo disfrazado de indigenismo, la defensa nesciente de los animales (de unos más que de otros), el nacionalismo, la confusión o alianza acrítica entre civilización y barbarie, etc.

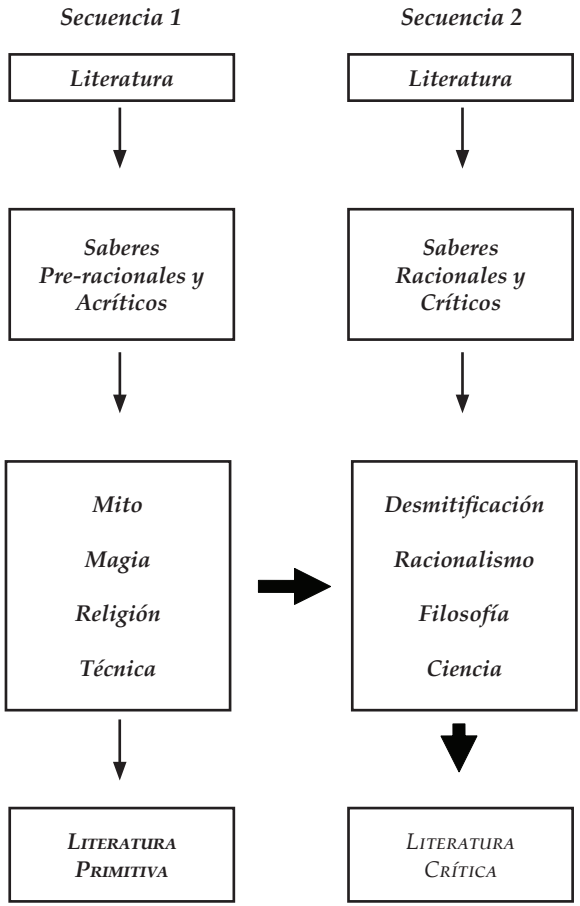
Las filosofías materialistas hacen una lectura progresiva de la fórmula antemencionada, porque parten siempre de la realidad del mundo, es decir, del terrenal mundo de los fenómenos (M_i), en el que vivimos, y que se va construyendo como una racionalidad ligada al ser humano, como sujeto corpóreo y operatorio, pero nunca limitada o reducida a la experiencia psicológica individualista de *un* sujeto exclusivo y excluyente, lo que sí hace, en efecto, el idealismo, al recorrer de forma regresiva el sentido de la secuencia gnoseológica. En palabras de Bueno, el idealismo es "aquella filosofía que, partiendo de un concepto indeterminado, de un absoluto, de una necesidad indeterminada (M), se apoya en la conciencia (E) para resolver en el mundo (M_i)" (Bueno, 1974: 33). Dicho de un modo más expresivo, respecto a las ideologías posmodernas: el idealismo contemporáneo construye su supuesta racionalidad a partir de una conciencia subjetiva cada vez más irracional, cuyo referente último es un mundo no interpretado, donde los contenidos son formas o conjuntos vacíos (tolerancia, paz, justicia, amor, armonía, solidaridad, libertad, felicidad, ecologismo…). El idealismo posmoderno tiende, en suma, al monismo axiomático de la conciencia, cuyas formulaciones sobresalientes se manifiestan en las formas más simples del pensamiento, el lema o la consigna: "no a la guerra", "sí al aborto", "no al hambre en el mundo", "sí a la huelga", "probablemente Dios no existe. Deja de preocuparte y disfruta la vida", "nucleares, no gracias", "OTAN no", y otros pensamientos de análoga profundidad. Baste añadir aquí que el pensamiento simple se caracteriza esencialmente por la pérdida de toda dialéctica. Sustituye, de hecho, la *dialéctica* materialista por una *dialógica* idealista. Piénsese, por ejemplo, que la Literatura crítica o indicativa es inconcebible e ininterpretable al margen de la dialéctica[67].

(67) La izquierda marxista, de hecho, es también insostenible e inconcebible al margen de la dialéctica. Por eso resulta ridícula toda ideología que, declarándose de "izquierdas", reemplaza la dialéctica por la dialógica. Una izquierda pacífica y acrítica es lo que siempre ha deseado una derecha neoliberal y depredadora. Dicho de otro modo: la izquierda posmoderna contemporánea es la más perfecta izquierda que ninguna derecha histórica haya preferido jamás.

Esta es la razón fundamental por la cual la Literatura canónica y crítica ha sido siempre una literatura profundamente racionalista. Porque no se puede ser dialéctico siendo idealista. El idealismo no permite rebasar los límites de la dialogía, es decir, de un diálogo que siempre resulta autológico, desde el momento en que nunca llega a enfrentarse dialécticamente con ninguna realidad material y operatoria. Lo he dicho con anterioridad: un marxista que haya dejado de ser dialéctico es como un payaso que ha perdido el sentido del humor. Es un absurdo. Esta evidencia resulta completamente inasequible a la mentalidad posmoderna, cuyo discurso sofista se desarrolla de espaldas a todo racionalismo crítico y dialéctico, y en busca de un diálogo indefinidamente retórico entre cualesquiera experiencias o vivencias psicológicas que nunca rebasen los límites de la conciencia ideológica y gremial que las hace posibles. Es el discurso de los utopistas, de los sofistas y de cuantos nescientes hablan y escriben de espaldas al conocimiento científico de aquello a lo que se refieren, al reemplazar los contenidos de la ciencia por la seducción verbal o emocional del mito, la ideología, la fe, la religión, el animismo, el sobrenaturalismo, la numinosidad...

Una Literatura crítica o indicativa apunta a la desmitificación de todos estos referentes, se basa en conocimientos racionalistas acumulados a lo largo de la historia —esto es, en componentes basales que preservan valores y elementos nucleares de los materiales literarios—, sitúa su horizonte de saberes en el contexto de la Ciencia de su tiempo, a la que no da la espalda, al igual que a la Filosofía, a la que se atiene de forma no idealista, lo que exige, entre múltiples consecuencias, una reacción dialéctica frente a todo contenido religioso, sea numinoso, mitológico o teológico, al que responde desde una secularización crítica. Dicho de otro modo, toda Literatura canónica o crítica supera y tritura el mito, la magia, la religión y la técnica de la Literatura primitiva o dogmática, respectivamente, desde la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia de su tiempo, en cuyo horizonte de expectativas se sitúan los agentes literarios que la construyen, comunican, consumen e interpretan. Se trata, en suma, de los mismos modos y formas de conocimiento con los que, simultáneamente, reacciona esta Literatura crítica frente a los presupuestos ideológicos, pseudocientíficos, teológicos y tecnológicos, de los que se sirve la Literatura programática o acrítica, a la que me refiero en el apartado siguiente.

Así es como la Literatura explicativa o indicativa se sustantiva en la construcción crítica de cánones y modelos literarios, e instaura siempre de forma diacrítica y dialéctica nuevos horizontes literarios de expectativas. Este tipo de Literatura es el que ha construido históricamente la Idea de Razón que hoy es característica y específica de las formas y materiales literarios. En la Literatura crítica o indicativa se objetiva, por excelencia, la Idea de Razón Literaria.



He aquí, en consecuencia, el esquema en que se objetiva la genealogía de la Literatura crítica o indicativa, como resultado de la dialéctica que el racionalismo y la crítica de los saberes científicos y filosóficos provocan en los tipos de conocimiento propios de las sociedades bárbaras o preestatales, formadas en el mito, la magia, la religión y la técnica, y determinantes, como se ha visto, de una Literatura dogmática o primitiva. La Literatura crítica enfrentará la Filosofía a la superchería y el dogmatismo religiosos, la ontología de la Ciencia a las limitaciones de la técnica, la realidad del Racionalismo a las falacias de la magia, y las consecuencias de la Desmitificación a la simpleza o complejidad de todo tipo de mitos, de orden político, económico, histórico, etnocrático, indigenista, nacionalista o religioso.

La Literatura crítica o indicativa nace con la obra homérica, *Ilíada* y *Odisea*. En ellas se codifica la Idea de Literatura que se ha desarrollado a través

de la denominada civilización occidental, y que desde Europa se ha exportado e impuesto al resto del mundo, no solo en cuanto a sus condiciones de construcción, sino sobre todo por sus sofisticadas modalidades de interpretación. Esta Idea de Literatura es, pues, genuinamente helénica, racionalista y crítica, y, como se ha explicado con anterioridad, se caracteriza por configurarse como una construcción humana libre, que utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere un estatuto ficcional y estético, y cuyos materiales se inscriben en un proceso comunicativo de naturaleza pragmática, histórica y política.

La Literatura crítica nace implicada en la Política, y esta cuestión no es en absoluto menor. La Política es resultado de una articulación institucional y sistemática de la actividad social humana. Sin Política no hay forma posible de Estado. Y al margen del Estado el ser humano no puede sobrevivir de forma civilizada. La Política es, por ello mismo, aquello que debiera protegernos de la religión y de la injusticia, así como de todas aquellas formas de conocimiento propias de una sociedad bárbara o incívica. Sin embargo, la Política tolera con frecuencia lo que de irracional exige la Religión y legitima indignantemente lo que de inevitable tiene la injusticia. También se sirve de innumerables mitos e ideologías reprobables, algunas explícitamente enemigas del género humano, a las que respeta de forma inconsecuente, al igual que hace con un sinnúmero de pseudociencias y fideísmos religiosos del más variado pelaje. Contra este tipo de planteamientos, sin duda políticos, la Literatura reveló, desde el racionalismo de su nacimiento homérico, una cita irreversible con la crítica.

Pongamos un ejemplo. La crítica que se objetiva en la literatura ilustrada no habría sido posible sin una tradición inmediata en la que Baltasar Gracián (1601-1658) desempeña un papel fundamental con su obra *El Criticón*, que ve la luz en tres volúmenes en los años 1651, 1653 y 1657. Junto con el *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo y *El Criterio* de Jaime Balmes, *El Criticón* constituye una trilogía que dota a la lengua española de un sentido genuino y específico por lo que al término *crítica* se refiere, disociándolo y preservándolo del idealismo trascendental con que Kant lo utilizó en cada una de sus tres críticas (Bueno, 2002). La Idea de Crítica designará en español la exigencia de establecer valores y contravalores, esto es, de *cribar* (del griego *crinein*, separar, seleccionar, criticar, juzgar, valorar…), de seleccionar de forma exclusiva y excluyente, de distinguir según modos diferenciados, específicos y cualitativos, las relaciones entre múltiples términos. En consecuencia, la crítica no puede ejercerse de espaldas a un sistema conceptual de saberes categoriales o científicos, ni tampoco desde la ignorancia de la dialéctica, desde el momento en que esta última es la relación racional entre dos ideas opuestas o antagónicas a través de

una idea correlativa y fundamental a ambas[68]. La pobreza y la riqueza se oponen entre sí, porque existe el dinero, que es uno de los términos, entre otros muchos, que relacionan ambos extremos. Del mismo modo el bien y el mal son términos antagónicos que pueden relacionarse entre sí a través del ser humano como ente correlativo a ambos, capaz, en consecuencia, de ejecutar uno y otro de forma alternativa, sucesiva o incluso simultánea.

Gracián asume en *El Criticón* una concepción completamente dialéctica del mundo y de la realidad. Semejante interpretación dialéctica revela ante todo la imposibilidad de percibir los hechos aislados unos de otros (ontología equivocista), así como también la negación de un monismo armónico, en el que todo es pacíficamente compatible con todo (ontología univocista). Gracián postula una ontología dialéctica, desde la que se desestima todo idealismo respecto a la concepción terrenal del ser humano[69].

> —Así es —respondió Critilo—, que todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos: Uno contra otro, exclamó el filósofo. No hay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con vitoria, ya con rendimiento. Todo es hacer y padecer: Si hay acción, hay repasión. Los elementos, que llevan la vanguardia, comienzan a batallar entre sí; síguenles los mixtos, destruyéndose alternativamente; los males asechan a los bienes, hasta la desdicha a la suerte. Unos tiempos son contrarios a otros, los mismos astros guerrean y se vencen, y aunque entre sí no se dañan a fuer de príncipes, viene a parar su contienda en daño de los sublunares vasallos: de lo natural pasa la oposición a lo moral; porque ¿qué hombre hay que no tenga su émulo? ¿dónde irá uno que no guerree? En la edad, se oponen los viejos a los mozos; en la complexión, los flemáticos a los coléricos; en el estado, los ricos a los pobres; en la región, los españoles a los franceses, y así, en todas las demás calidades, los unos son contra los otros. Pero ¿qué mucho, si dentro del mismo hombre, de las puertas a dentro de su terrena casa, está más encendida esta discordia? (Gracián, 1651/1971: I, 36).

(68) Sobre la Idea de Dialéctica en el Materialismo Filosófico, es fundamental la lectura de Bueno (1995c).

(69) Sin embargo, los límites de la dialéctica en Gracián, como los límites de la razón antropológica, vienen impuestos y determiandos por la teología cristiana, de fundamento monista e idealista, al identificar en Dios, artífice supremo, la razón de ser metafísica de todo cuanto existe: "Trazó las cosas de modo el supremo Artífice —dijo Critilo— que ninguna se acabase que no comenzase luego otra; de modo que de las ruinas de la primera se levanta la segunda. Con esto verás que el mismo fin es principio, la destrucción de una criatura es generación de la otra. Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo: la naturaleza se renueva, el mundo se remoza, la tierra se establece y el divino gobierno es admirado y adorado" (Gracián, 1651/1971: I, 37).

Al margen de la Teología, Gracián presenta en *El Criticón* una concepción pésima y decepcionante del ser humano como criatura social y política:

> Procura ir con cautela en el ver, en el oír y mucha más en el hablar; oye a todos y de ninguno te fíes; tendrás a todos por amigos, pero guardarte has de todos como de enemigos (Gracián, 1651/1971: I, 45).

La muy pesimista y negativa concepción del ser humano que explicita Gracián en *El Criticón* es recurrente, y trata de justificarse desde el racionalismo antropológico —que no desde el idealismo teológico— característico del Barroco. Muchas de estas páginas de Gracián recuerdan el tono pesimista y extremadamente desengañado de *El coloquio de los perros* cervantino.

> Cauta, si no engañosa, procedió la naturaleza con el hombre al introducirle en este mundo, pues trazó que entrase sin género alguno de conocimiento, para deslumbrar todo reparo: a escuras llega, y aun a ciegas, quien comienza a vivir, sin advertir que vive y sin saber qué es vivir. Críase niño, y tan rapaz, que cuando llora, con cualquier niñería le acalla y con cualquier juguete le contenta. Parece que le introduce en un reino de felicidades, y no es sino un cautiverio de desdichas; que cuando llega a abrir los ojos del alma, dando en la cuenta de su engaño, hállase empeñado sin remedio, vese metido en el lodo de que fue formado: y ya ¿qué puede hacer sino pisarlo, procurando salir dél como mejor pudiere? Persuádome que si no fuera con este universal ardid, ninguno quisiera entrar en un tan engañoso mundo, y que pocos aceptaran la vida después si tuvieran estas noticias antes. Porque ¿quién, sabiéndolo, quisiera meter el pie en un reino mentido y cárcel verdadera a padecer tan muchas como varias penalidades?: en el cuerpo, hambre, sed, frío, calor, cansancio, desnudez, dolores, enfermedades; y en el ánimo, engaños, persecuciones, envidias, desprecios, deshonras, ahogos, tristezas, temores, iras, desesperaciones; y salir al cabo condenado a miserable muerte, con pérdida de todas las cosas, casa, hacienda, bienes, dignidades, amigos, parientes, hermanos, padres y la misma vida cuando más amaba. Bien supo la naturaleza lo que hizo, y mal el hombre que lo aceptó. Quien no te conoce, ¡oh vivir!, te estime; pero un desengañado tomara antes haber sido trasladado de la cuna a la urna, del tálamo al túmulo. Presagio común es de miserias el llorar al nacer, que aunque el más dichoso cae de pies, triste posesión toma; y el clarín con que este hombre rey entra en el mundo no es otro que su llanto, señal que su reinado todo ha de ser de penas: pero ¿cuál puede ser una vida que comienza entre los gritos de la madre que la da y los lloros del hijo que la recibe? Por lo menos, ya que le faltó el conocimiento, no el presagio de sus males, y si no los concibe, los adivina (Gracián, 1651/1971: I, 59).

Gracián califica a la razón de "madre del desengaño" (Gracián, 1651/1971: I, 64). Su concepción de la sociedad política y humana no puede ser más degradada y negativa. Con todo, Gracián evita dar cuenta del vicio

de otro modo que no sea el simbolismo y la alegoría. En este punto, elude todo contacto explícito con la realidad, a la que solo accede a través del idealismo alegórico, con objeto de criticar, desde el más absoluto desengaño, el comportamiento social y político del hombre.

En su desalentadora concepción del ser humano como miembro de una sociedad política o Estado, Gracián critica con dureza determinadas figuras, agentes o prototipos, altamente simbólicos y pragmáticos, como lo son el Juez y el Militar. Se advierte además que Gracián no ofrece como solución a los problemas antropológicos un desenlace teológico —como sí ocurre en algunas obras del teatro calderoniano (*El príncipe constante*)—, sino más bien una actitud de resignación, próxima, en última instancia, al senequismo cristiano. He aquí la presentación que ofrece Gracián de la figura del Juez, en el contexto simbólico y alegórico que rodea a Critilo y Andrenio en compañía del fabuloso Quirón:

> Asomó en esto un hombre de aspecto agrio, rodeado de gente de juicio; y así como le vio, se fue para él la Mentira a informarle con muchas razones de la poca que tenía. Respondióla que luego firmara la sentencia en su favor, a tener plumas. Al mismo instante, ella le puso en las manos muchos alados pies, con que volando firmó el destierro de la Verdad, su enemiga, de todo el mundo.
>
> —¿Quién es aquél —preguntó Andrenio— que para andar derecho lleva por apoyo el torcimiento en aquella flexible vara?
>
> —Éste —respondió Quirón— es juez (Gracián, 1651/1971: I, 86).

Por su parte, la desmitificación crítica de la figura del militar tiene lugar desde la técnica del distanciamiento y la enajenación, cuestionando de forma dialéctica la pertinencia de ese tipo de fuerzas bélicas:

> —¿De qué sirven éstos en el mundo?
>
> —¿De qué? Hacen guerra a los enemigos.
>
> —¡No la hagan mayor a los amigos!
>
> —Éstos nos defienden.
>
> —¡Dios nos defienda de ellos!
>
> —Éstos pelean, destrozan, matan y aniquilan nuestros contrarios.
>
> —¿Cómo puede ser eso, si dicen que ellos mismos los conservan?
>
> —Aguarda, yo digo lo que debrían hacer por oficio, pero está ya el mundo tan depravado, que los mismos remediadores de los males los causan en todo género de daños (Gracián, 1651/1971: I, 88).

Gracián considera que lo más valioso del ser humano es la razón. Por ello precisamente denuncia, como uno de los usos más depravados de ella, la perversión del racionalismo humano, que tiene lugar sobre todo en el seno de las sociedades civilizadas. Por desgracia, dentro de las sociedades políticas,

y a diferencia de lo que ocurre en las sociedades bárbaras, cuyos miembros carecen de la facultad de razonar sabiamente, el ser humano hace un uso degradante y depravado de la razón, al convertirla en instrumento de vicios e impulsos salvajes: "Y es cosa de notar que, siendo el hombre persona de razón, lo primero que ejecuta es hacerla a ella esclava del apetito bestial" (Gracián, 1651/1971: I, 92).

El resultado de esta actitud es una concepción del mundo en el que la solución de los problemas genuinos es imposible. Nada resulta factible ante los conflictos originados por la perversión humana, de modo que cualquier tentativa de transformación o corrección social o política no dará ningún fruto. La única solución efectiva que parece proponer Gracián es soportar y sufrir la adversidad, en términos afines a una suerte de estoicismo cristiano.

> —Debía estar de otra data el mundo.
> —El mismo fue siempre que es: así le hallaron todos y así le dejaron […].
> —Pues ¿cómo hacen para poder vivir, siendo tan cuerdos?
> —¿Cómo?: ver, oír y callar (Gracián, 1651/1971: I, 93).

Hay, en suma, en las páginas de *El Criticón*, una absoluta renuncia por parte de Gracián a transformar el mundo, al que se abandona y da por insoluble en la subsanación de sus deficiencias y vicios. El objetivo, parece proponer el autor, es sobrevivir a la realidad, no enfrentarse a ella. La crítica racionalista es necesaria para la supervivencia, pero insuficiente para llevar a cabo la transformación y la corrección de las perversiones humanas. No basta disponer de la razón teórica —revela Gracián—, sino que es imprescindible detentar la razón práctica. Y desde ella ejercer el poder. La razón teórica no se impone por sí sola. Por este motivo, y asumiendo acomodaticiamente las tesis de Erasmo en su *Elogio de la locura*, Andrenio proclama, engatusado por la Fuente de los Engaños (crisi VII), "que más vale ser necio con todos que cuerdo a solas" (Gracián, 1651/1971: I, 104).

Lo que Gracián está reconociendo en *El Criticón*, al sostener este concepto de Hombre y de Mundo, es la impotencia de la razón humana para contrarrestar la fuerza y el poder de la sofística. Admite la supremacía de la facultad del ser humano para actuar racionalmente, estima que "el dictamen de la razón" es "el más fiel amigo que tenemos" (I, 65), y advierte, mediante los recursos del simbolismo y la alegoría, que "declararon todos los males al hombre por su enemigo común, no más de por tener él razón" (I, 94). Los males son aquí, esencialmente, las pasiones: Discordia, Ambición, Gula, Codicia, Soberbia, Ira, Malicia… Gracián parece así rendirse ante la sofística, que gobierna y domina a la mayor parte del género humano, disponiendo un mundo al revés de toda lógica y sana razón:

> Advertid que los que habían de ser cabezas por su prudencia y saber, esos andan por el suelo, despreciados, olvidados y abatidos; al contrario, los que habían de ser pies por no saber las cosas ni entender las materias, gente incapaz, sin ciencia ni experiencia, esos mandan (Gracián, 1651/1971: I, 80).

De aquí se desprende que el conocimiento del mundo y de sus realidades ha de ser siempre crítico, y ha de estar basado en una dialéctica destinada a la desmitificación y al descubrimiento del engaño.

> Entiendo todas las cosas al contrario de lo que muestran. Cuando vieres un presumido de sabio, cree que es un necio: ten al rico por pobre de los verdaderos bienes; el que a todos manda es esclavo común, el grande de cuerpo no es muy hombre […], el que murmura se condena […], el que se burla tal vez se confiesa […], el que dice mal de la mercadería la quiere […], el que hace el simple sabe más […], al avaro tanto le sirve lo que tiene como lo que no tiene […], lo que uno afecta y quiere parecer, eso es menos (Gracián, 1651/1971: I, 96).

La tesis fundamental de Gracián, como la de todo autor Barroco, es que quien no vive en el desengaño (de la apariencia) vive en la ignorancia (de la realidad). Pero frente a Cervantes, que responde a las falacias e injusticias del mundo con la ironía crítica y la simulación de la compostura religiosa y política, y frente a Quevedo, que reacciona desde la sátira amarga y burlesca, Gracián renuncia a toda posibilidad humana de vencer la sofística, y sitúa en el más allá de la metafísica cristiana, como bien demuestra el desenlace de *El Criticón*, la solución a los problemas humanos de este mundo terrenal. La respuesta de Gracián ante la sofística es el ejercicio de la crítica y la terapia de la resignación, al asumir que en toda sociedad humana dominará siempre, y de forma irremediable, el engaño: "Aquí le enseñarán el tajo para medrar y valer en el mundo, el arte de ganar voluntades y tener amigos: sobre todo el hacer parecer las cosas, que es el arte de las artes" (Gracián, 1651/1971: I, 97).

Tras esta referencia a *El Criticón* de Baltasar Gracián, es necesario retrotraerse a Michel de Montaigne, con objeto de enfrentarlo dialécticamente a Benito Jerónimo Feijoo. En efecto, es posible establecer una relación explícitamente dialéctica, por lo que se refiere a la idea de Filosofía y al concepto de Crítica, entre los textos de Feijoo y de Montaigne. El *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) y los *Essais* (1580-1595) son dos obras que divergen abiertamente del modo de concebir e interpretar las ideas.

Michel de Montaigne (1533-1592) es un escritor acríticamente sobrevalorado. No solo se le atribuye la génesis del ensayo como género literario, olvidando de este modo las *Obras morales y de costumbres (moralia)* de Plutarco, así como otros antecedentes clásicos, como las *Noches*

áticas de Aulo Gelio, y renacentistas, desde los *Zibaldoni autografi* (1480) de Angelo Poliziano hasta la célebre *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, sino que incluso se le otorga una originalidad crítica —y también una influencia filosófica— que, de hecho, está muy lejos alcanzar.

Como se tratará de demostrar a continuación, los ensayos o escritos de Montaigne carecen no solo de rigor crítico, sino también, y por ello mismo, de una filosofía, es decir, de un sistema racional de ideas fundamentadas sobre la materialidad del mundo empírico. El resultado es un pensamiento eminentemente retórico y verbal, muy formalista y especulativo, fragmentario y asistemático, muy del gusto de los relativistas de todos los tiempos, y especialmente grato y seductor a los ojos de egolatrías cortesanas (Renacimiento y Barroco), aburguesadas (Ilustración) o funcionariales (siglo XX y posmodernidad). Los escritos de Montaigne, redactados en una senectud que, más por impotencia que por virtud, aconseja prudencia y moralismo a sus lectores, destilan un pensamiento cuyos modales y antecedentes se encuentran en las filosofías del helenismo, en la línea del hedonismo epicureísta y de la tolerancia senequista, formas de ser, más que de pensar, destinadas a preservar la supervivencia emocional del individuo en tiempos difíciles. Frente al racionalismo escolástico, o incluso frente a la crítica platónica y aristotélica, concebidas estas últimas en el poderoso contexto de una sociedad política o Estado, Montaigne aconseja, desde el retiro y la senilidad de su torre de marfil, templaza, prudencia, comedimiento, moderación, escepticismo, renuncia, contención, abstinencia… Montaigne es un temprano terapeuta del *ego* occidental. No por casualidad Harold Bloom (1994, 2005) ha querido ver en él una suerte de Freud del Renacimiento europeo.

Si se examina críticamente uno de sus más célebres escritos, "De la experiencia", se observarán las limitaciones, la retórica y la fragilidad de su pensamiento. Se constata que el suyo es un ensayismo fundamentado en la sofística mucho más que en la filosofía. En este punto, Montaigne es un indiscutible antecesor de Rousseau, y de la subsiguiente posmodernidad, de Barthes a Derrida, Foucault o Paul de Man. Reinterpretado el relativismo de sus afirmaciones desde el punto de vista de las teorías de la ciencia de la segunda mitad del siglo XX, Montaigne conecta con figuras como Kuhn (1962) o Feyerbend (1970), cuyo escepticismo irracionalista nos deja inermes ante un nihilismo gnoseológico que convierte la vida humana en un absurdo. Un absurdo en el que relativistas, sofistas y nihilistas —Montaigne, Erasmo, Rousseau, Nietszche, Freud, Derrida, Lacan, Foucault, Feyerabend…— son sumos pontífices. Adviértase que Giordano Bruno, Baruch Spinoza o Karl Marx no caben en esta lista. Tampoco René Descartes, cuyas dudas, en su totalidad, se detenían ante la evidencia de las verdades matemáticas y científicas. Pero es que además, las conexiones de Montaigne con la modernidad y posmodernidad

no se detienen en Freud o Feyerabend, sino en autores mucho más próximos a nosotros, comunes mortales, como son el Ortega y Gasset de *La rebelión de las masas* (1930), el Antonio Gala columnista de prensa o el Vargas Llosa de *La civilización del espectáculo* (2012). "Bien predica quien bien vive" (*Quijote*, II, 20), llámese Michel de Montaigne, José Ortega, Antonio Gala o Mario Vargas.

Si se procede a desmenuzar las ideas objetivadas formalmente en los materiales sobre los que está construido el escrito de Montaigne titulado "De la experiencia", resultan evidentes dos hechos fundamentales: la constante falta de crítica y la recurrente seducción retórica, es decir, un ejercicio pleno de sofística. Esto es Montaigne, un sofista cuya retórica tiene como fin seducir la egolatría del lector en nombre de una fascinante y cautivadora moralina destinada a satisfacer el imperio del Yo.

Escribe Montaigne que "no hay deseo más natural que el deseo de conocimiento. Probamos todos los medios que pueden llevarnos a él" (Montaigne, 1580-1595/1998: 337). Leamos de nuevo la frase pensando en Freud. El resultado sería este: "no hay deseo más natural que el deseo de *sexo*. Probamos todos los medios, etc…" ¿Alguien podría negarlo? Si pensamos en Agustin de Hipona o en Lutero, donde leemos *conocimiento* o *sexo* diríamos *fe*; si en Spinoza, *razón*; si en Rousseau, *estado salvaje*; si en Marx, *lucha de clases*… Evidentemente, Montaigne habla, desde el comienzo, identificándose ante el lector como un *sabio*. Ese es su único compromiso, ni la fe, ni el dogma, ni la razón, ni la ciencia, ni la naturaleza, ni la civilización… No, solo la suprema expresión de conocimiento, la sabiduría. Pero no cualquier tipo de saber, sino el fundamentado en la experiencia personal, esto es, en "mi propio *ego*". Sabido es que todo en Montaigne se explica e impone tomando como referencia el propio *yo*, la conciencia, la experiencia psicológica más personal, como prototipo de la experiencia colectiva, procedimiento retórico este que atrae sobremanera a todo lector. Aquí reside el éxito de la egolatría seductora de Montaigne. Todo lector deseará identificarse con el *ego* que le oferta Montaigne: "Con mi propia experiencia tendría bastante para hacerme sabio" (348). El *yo* inteligente representa una de las formas más seductoras del narcisismo.

Tras contraponer racionalismo y empirismo, obsérvese la sutileza con la que Montaigne introduce el relativismo y la desconfianza respecto a la razón: "Cuando nos falla la razón, usamos de la experiencia […]. Tiene la razón tantas formas que no sabemos a cuál agarrarnos" (337). Ya lo ha declarado: la razón es múltiple, y no es posible saber cómo formalizarla. He aquí la premisa del escepticismo y del relativismo, tan confortable a todo *pensamiento débil*. Apenas unas líneas más adelante, su premisa resulta explícita, de forma tal que se cuestiona la ciencia, el racionalismo y por supuesto toda posibilidad de conocimiento objetivo:

> No sé qué decir sobre ello, mas se nota por experiencia que tantas interpretaciones disipan la verdad y la destruyen […]. Jamás dos hombres pensaron igual de una misma cosa, y es imposible que se den dos opiniones exactamente semejantes, no solo en hombres distintos sino en un mismo hombre a distintas horas (Montaigne, 1580-1595/1998: 340).

Con objeto de captar la simpatía del lector, Montaigne esgrime su afirmación desde el narcisismo de la ignorancia —"no sé qué decir sobre ello"—, para después apelar a su propia experiencia como forma de argumentación inobjetable, de modo que quien ataque su opinión agrede o falta al respeto debido a su persona. He aquí cómo, discreta y decorosamente, se convierte la opinión en intocable cuestión personal. Incluso apela a la autoridad de los clásicos, citando a Quintiliano, para advertirnos del descrédito de las ciencias: "La ciencia crea la dificultad" (*Difficultatem facit doctrina*, Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 3). Montaigne está próximo a elevar el relativismo a la categoría de lo absoluto. Su objetivo —al más puro estilo nietzscheano— es relativizar los hechos, hasta pulverizarlos, y reconocer un valor específico a todas y cada una de las interpretaciones, en cuyo ejercicio se disuelve la labor del humanista, pensador o investigador: "Hay más quehacer en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y más libros sobre los libros que sobre otro tema: no hacemos sino glosarnos unos a otros" (342). Derrida no lo expresaría mejor.

A partir de este momento, Montaigne proyecta sobre todos los órdenes de la actividad humana el relativismo, o incluso el nihilismo, de sus fundamentos. Y, paradójicamente, comienza por la Justicia, negando en las Leyes toda rectitud, imparcialidad e incluso honestidad:

> Y es el caso que las leyes se mantienen vigentes no porque sean justas, sino porque son leyes. Es el fundamento místico de su autoridad; no tienen otro. El cual les sirve muy bien. Suelen estar hechas por necios, más a menudo por gentes que, por odio a la ecuanimidad carecen de equidad, en todo caso, siempre por hombres, autores vanos e irresolutos (Montaigne, 1580-1595/1998: 340).

Montaigne parece hablar aquí como si él no fuera *hombre*, y, sobre todo, como si él no hubiera sido magistrado en los tribunales de Burdeos entre 1554 y 1570. El objetivo de este despliegue de declaraciones no es otro que discutir la verdad e incluso negarla, no solo en el ámbito de la *opinión humana* (*dóxa*) —donde en efecto no cabe hablar en términos de verdad, pues toda opinión es siempre resultado de un *yo* (autologismo)—, sino sobre todo en el terreno del *conocimiento científico* (*episteme*), donde sí es posible hablar, en términos categoriales, conceptuales o lógicos, de verdades matemáticas (2 + 2 = 4), métricas (endecasílabo es el verso de once sílabas métricas), históricas

(César cruza el Rubicón en el 49 a.n.E.), químicas (H_2O es la fórmula del agua pura), musicales (el tono de Re Mayor tiene dos sostenidos en la armadura), geométricas (el triángulo es un polígono de tres lados), etc… Sin embargo, acríticamente, Montaigne "deconstruye", en términos afines a nuestra posmodernidad contemporánea, la idea misma de verdad, "pues ni la misma verdad —escribe— tiene el privilegio de ser empleada en todo momento y de cualquier modo: tiene su uso, por noble que sea, sus circunscripciones y sus límites" (353). Pero Montaigne no explica cuáles son esos límites. Los únicos límites de la verdad son sus límites categoriales, es decir, los de la ciencia o categoría que hace posible el conocimiento y la conceptualización formal de una determinada realidad física, química, médica, histórica, filológica, termodinámica, musical, jurisprudencial o farmacéutica (Bueno, 1992). Montaigne iguala opinión personal (autologismo del yo) y conocimiento científico (norma de un sistema), es decir, impone una inaceptable isovalencia entre *dóxa* y *episteme*, por usar los términos platónicos. La argumentación de Montaigne es propia de un sofista.

Paralelamente, el autor de los *Essais* se reserva sus propios eximentes, entre ellos, el de considerarse exento de ser advertido o educado: "mi edad está fuera de toda educación y no tiene otra cosa de la que ocuparse que de mantenerse" (360). Este tipo de actitudes identifican a Montaigne con la figura del autor que escribe sobre el mundo pero al margen de él, es decir, con el artífice de un autologismo, cuya realidad no rebasa los límites de la propia conciencia, de la más personal y subjetiva experiencia psicológica. *Senectud, egolatría*, diríamos, invirtiendo el título de la obra de Baroja.

Es indudable que la fuerza de este autologismo patente en su ensayos viene dada por el bienestar material en el que vive Montaigne, y desde el que escribe confortablemente retirado de toda vida política y social. Sus ensayos están impregnados de un imperativo idealismo moral, en el que la imaginación resulta una hormona decisiva. Insisto en que no por casualidad Harold Bloom ha señalado estrechos paralelismos entre Montaigne y Freud. *Que nunca se debiliten tus deseos* parece ser la máxima que une a ambos autores. Basta, además, confirmar el valor que Montaigne otorga a la imaginación como matriz desiderativa: "¿cuán importante no es el contentar la imaginación? En mi opinión, esta parte influye en todo, más al menos que cualquier otra […]. Triste es decaer y debilitarse hasta en el deseo" (365). Nietzsche y Freud lo suscribirían plenamente. En particular, ratificarían esta afirmación: "Es verdad que los sueños son leales intérpretes de nuestras inclinaciones" (379).

Acaso lo que mejor define el conjunto de escritos de Montaigne sea la *diafon*ía ton dó*xon*, es decir, la confusa confluencia de diferentes y aun contradictorios argumentos, la mezcolanza de criterios diasporados y desiguales, la interferencia de ideas coherentemente insolubles unas en

otras. Todo eso es Montaigne. Su escepticismo es formalista y especulativo, no racional ni empírico; su religiosidad es ambiguamente indefinida, al transitar en una suerte de vago teísmo, lejos del dogma, frío de fe, renuente a las normas y adaptado al conforto de su propio *ego*; su pensamiento es acrítico, asistemático y atomizado, capaz de sustraerse a todo compromiso, y en la cima de su mayor locuacidad, siempre ajeno a cualquier toma de posiciones firmes; sus ensayos no revelan deseo alguno de vida social, de modo que la filantropía cede el paso a una discreta misantropía —que encantaría al Ortega de las *minorías selectas*—, más propia del menosprecio de corte que de la alabanza de aldea, pese a ser Montaigne más cortesano que labriego. Sus escritos rezuman seductora egolatría, que fascina a críticos y lectores de todos los tiempos, quienes parecen encontrar en la moralina individualista y autológica de Montaigne un espacio mucho más adecuado y privilegiado que el exigido por las normas políticas y sociales del mundo real y verdaderamente existente, donde las leyes son iguales para todos, y donde cortesanos, burgueses y funcionarios, habrán de trabajar como proletarios.

Sorprende que, como conclusión sumaria, una de las notas más características de la obra de Montaigne sea la que apela, siempre de forma acrítica, a la moralina individualista, autológica, propuesta, casi como imperativo categórico, a modo de norma o criterio universal, con el fin de llevar una vida "digna". Como si la idea de dignidad vital fuera un concepto claro y distinto, y no una referencia completamente subjetiva y particular, susceptible de que cada cual la interprete a su manera.

> Componer nuestra conducta es nuestro oficio, no componer libros, y ganar, no batallas ni provincias, sino el orden y la tranquilidad de nuestro proceder. Nuestra obra de arte grande y gloriosa es vivir convenientemente (Montaigne 1580-1595/1998: 392).

Pero, ¿qué significa "vivir convenientemente"? Para un terrorista nacionalista *vivir convenientemente* consiste en matar al mayor número posible de personas hasta que su geografía nacionalista se independice políticamente. Para una señorita decimonónica de "familia bien" *vivir convenientemente* en la posguerra franquista era aprender a coser y a callar (y acaso a tocar cursimente el piano). Para determinados pueblos musulmanes *vivir convenientemente* es cortarle el clítoris a las mujeres en el momento de alcanzar la pubertad. Para un vago *vivir convenientemente* es procurarse el sustento sin tener que trabajar, del mismo modo que para un cura lo es el predicar la existencia de Dios y la resurrección de los muertos, o para un banquero hacer dinero a toda costa. Afirmar que nuestro objetivo en la vida es *vivir convenientemente* es no decir nada. Todo en Montaigne queda reducido,

en cierto modo como en Lutero, a un "hecho de conciencia", de imaginación, de psicologismo —o como en Derrida, a un "hecho de escritura"—.

En realidad, Montaigne podría identificarse plenamente con lo que Marvin Harris reprochaba a los movimientos contraculturales del último tercio del siglo XX, cauces que desembocan en el erial de la posmodernidad contemporánea: la creencia de que la conciencia y el psicologismo controlan la historia.

> En la contracultura se estimula a la conciencia para que se aperciba de sus potencialidades inexploradas […]. La finalidad es expresar la conciencia, demostrar la conciencia, alterar la conciencia, aumentar la conciencia, ampliar la conciencia, todo menos objetivar la conciencia (Harris, 1974/2006: 218).

Los ensayos del pseudolaico Montaigne se fundamentan en una moral subjetiva y autológica, desde la cual se juzga, de forma tan seductora como acrítica, un mundo muy idealizado en sus virtudes y vicios. Su laicismo, mucho más aparente que real, contrasta dialécticamente con la crítica sistemática y racionalista que un cura gallego, afincado en Asturias, Benito Feijoo y Montenegro, nos ha dejado en su *Teatro Crítico Universal* (1726-1740).

Feijoo exige a sus lectores mucho más que Montaigne. Para este benedictino ilustrado, ni la Filosofía es una terapia individual (autologismo) o gremial (dialogismo), sino un sistema crítico de relación racional de ideas (norma), ni la ciencia una ficción explicativa o una retórica formalista en la que se desvanecen todas las posibles certidumbres, sino un conocimiento racionalista basado en la interpretación sistemática, causal y lógica de la materia disponible al ser humano en el mundo empírico. Feijoo escribe sus ensayos, explícitamente críticos, tomando como referencia no su propia conciencia o subjetividad, como hace Montaigne, sino los conocimientos científicos y filosóficos de su tiempo, es decir, de su horizonte de expectativas, por utilizar la terminología de la estética de la recepción jaussiana. En suma, el *Teatro Crítico Universal* constituye una codificación, prácticamente sistemática, a lo largo de sus más de quince años de redacción, de la Filosofía y de la Ciencia características y constituyentes de la Ilustración europea y española. Feijoo escribe su Filosofía crítica sobre saberes conceptuales y científicos, no sobre el subjetivismo individualista de estados anímicos, resultantes de una reacción psicológica y personal del ser humano ante los acontecimientos del mundo fenomenológico y sensorial.

Sintéticamente, Feijoo es todo lo contrario de Montaigne: el ilustrado construye su crítica filosófica sobre saberes conceptuales, categoriales o científicos, y no sobre impresiones personales o experiencias subjetivas,

que una figura como Montaigne trata de elevar a categoría de universales ("Nadie sabe más que aquella facultad que estudia", «En defensa de las mujeres», 1726, I, 16: 351). Feijoo, siendo hombre de Iglesia, no escribe desde el moralismo teológico ni desde el dogma de la fe católica, sino desde un racionalismo antropológico que, respetuoso con la Teología, se aleja de la dogmática para fundamentarse en la razón, de manera que la fe no se reduce a una experiencia subjetiva y autosuficiente, como propugna el luteranismo, y como asume con simpatía condescendiente un Montaigne («Regla Matemática de la Fe Humana», 1733, V, 1). Asimismo, Feijoo evita el pensamiento fragmentario, asistemático y atomizado, en una obra de título preciso e inequívoco, cuyo objetivo es una crítica racionalista y global de la realidad del mundo al que se enfrenta, sin idealismos, sin dogmatismos y sin relativismos; el escepticismo especulativo y formalista de Montaigne se convierte en Feijoo en escepticismo crítico, empírico y escrutador ("Escepticismo filosófico", 1729, III, 13). De forma explícita, el ilustrado apela al empirismo para ponerlo a disposición de la investigación científica y tecnológica, y no para someterlo a la sensorialidad de los estados de ánimo del *yo*, como instrumento de interpretación del entorno personal, al estilo de Montaigne («El gran Magisterio de la experiencia», 1733, V, 11). Y en cuanto al saber especulativo, Feijoo se muestra en todo momento crítico con cuanta retórica trata de envolver arteramente el conocimiento, desde su examen de la Escolástica hasta su rechazo explícito de la sofística («Abuso de las disputas verbales», 1739, VIII, 1; «Desenredo de sofismas», 1739, VIII, 2). Pese a ser eclesiástico, Feijoo evita todo fideísmo e institucionalismo, así como toda misantropía o filantropía, desde el momento en que sus escritos apelan a cuestiones que estima objeto de crítica en relación siempre con ciencias categoriales concretas, como la Historia, el Derecho, la Política, la Filología, la Física, la Química, la Economía, la Botánica, la Meteorología, la Medicina… Los escritos de Feijoo se refieren siempre de forma crítica a sistemas científicos que tratan de definirse categorialmente como tales.

Ha de advertirse igualmente que Feijoo no escribe ni como cortesano, ni como burgués, ni como funcionario, al modo de Montaigne. Ni siquiera, aún siéndolo, como hombre de Iglesia. Feijoo escribe como lo que es: un filósofo racionalista y crítico que renuncia a todo idealismo antropológico (si bien preservando o evitando, allí donde le resulta inexcusable o factible, el idealismo teológico).

Feijoo no es un pensador relativista, y en modo alguno hace un uso terapéutico, tan del gusto de los humanistas de todos los tiempos, del conocimiento. Todo lo contrario: se sirve del conocimiento científico del modo más crítico posible. Y es muy consciente de la antipatía y rechazo que tal actitud crítica ha de causar en sus lectores:

> Lector mío, seas quien fueres, no te espero muy propicio, porque siendo verosímil que estés preocupado de muchas de las opiniones comunes, que impugno; y no debiendo yo confiar tanto, ni en mi persuasiva, ni en tu docilidad, que pueda prometerme conquistar luego tu asenso, ¿qué sucederá, sino que firme en tus antiguos dictámenes condenes como inicuas mis decisiones? Dijo bien el Padre Malebranche, que aquellos Autores, que escriben para desterrar preocupaciones comunes, no deben poner duda en que recibirá el público con desagrado sus libros. En caso que llegue a triunfar la verdad, camina con tan perezosos pasos la victoria, que el Autor mientras vive solo goza el vano consuelo de que le pondrán la corona de laurel en el túmulo (Feijoo, 1726-1740, I, lxxix, Prólogo al lector).

Uno de los objetivos fundamentales del *Teatro Crítico Universal* es precisamente la desmitificación de las falsas creencias, del conocimiento adulterado, de las mitologías irracionales, de los saberes acríticos, de las magias y las supercherías que embotan el correcto entendimiento y obstaculizan el desarrollo de las ciencias y las tecnologías. A diferencia de Montaigne, Feijoo se compromete con ideas firmes, toma partido por ellas, y adopta posiciones gnoseológicas muy definidas. Desde un racionalismo antropológico, que no necesita ni pretende el apoyo de la razón teológica, Feijoo denunciará como "errores" todo aquello que, sometido a la crítica, no resista el examen de la ciencia.

> Culparásme acaso, porque doy el nombre de errores a todas las opiniones que contradigo. Sería justa la queja, si yo no previniese quitar desde ahora a la voz el odio con la explicación. Digo, pues, que error, como aquí le tomo, no significa otra cosa que una opinión, que tengo por falsa, prescindiendo de si la juzgo, o no probable (Feijoo, 1726-1740, I, lxxx-lxxxi, Prólogo al lector).

El resultado de esta obra plenamente ilustrada es una consecuencia muy barroca: el desengaño, entendido ahora no en su sentido emocional o psicológico —tan propio de un Baltasar Gracián—, sino en los términos rigurosos de una desmitificación racional, crítica y conceptual, basada siempre en los conocimientos categoriales de una ciencia dada ontológicamente. Desde el punto de vista de Feijoo, las verdades lo son siempre dentro de un campo categorial o científico definido. No hay verdades fuera del conocimiento científico, pero sí dentro de él. Feijoo niega de este modo todo relativismo gnoseológico y se convierte en punto de inflexión decisivo de la investigación positivista y materialista.

> Tan lejos voy de comunicar especies perniciosas al público, que mi designio en esta Obra es desengañarle de muchas, que por estar admitidas como verdaderas, le son perjudiciales; y no sería razón, cuando puede ser universal el provecho, que no alcanzase a todos el desengaño (Feijoo, 1726-1740, I, lxxxi-lxxxii, Prólogo al lector).

No hay ambigüedades en los escritos de Feijoo, ni juegos propios de una *diafonía ton dóxon*, donde se amalgama arbitrariamente la afirmación y negación de ideas similares, o se objetiva formalmente la interferencia y confusión de criterios contrarios o contradictorios. Un ejemplo palmario de su toma de partido en causas muy disputadas y complejas es el que se manifiesta en su "Defensa de las mujeres", texto muy polémico para su tiempo, en el que Feijoo escribe críticamente contra quienes niegan a la mujer la igualdad de cualidades físicas, psicológicas e intelectuales con el hombre. No hay, probablemente, en todo el siglo XVIII europeo, ni tampoco mucho después de la Ilustración, un discurso en el que, como en este, un escritor haya exigido con tan rotunda claridad de argumentos e ideas el reconocimiento en la mujer de las mismas cualidades, facultades y competencias que en el hombre.

> En grave empeño me pongo. No es ya solo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda: defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes (Feijoo, "Defensa de las mujeres", 1726-1740, I, 16: 325-326).

El desconocimiento de la obra de Feijoo sigue siendo a día de hoy mayor del que cabría esperar en la comunidad científica y académica. Montaigne es más seductor y menos exigente que el autor del *Teatro Crítico Universal*. Todos los sofistas tienen suerte, pero solo entre el vulgo.

4.3. Literatura programática o imperativa

> *[…] donde cuanto se escribe es contra el arte…*
>
> Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609, v. 135).

> *El teatro, la literatura, el arte han de crear, por el contrario, la "superestructura ideológica" para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo…*
>
> Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (1957/2004: 63).

Literatura programática o imperativa es aquella que se construye sobre un *racionalismo acrítico*, es decir, que sus artífices, obras y agentes trabajan en la combinación de tipos de conocimiento *racional* y modos de

conocimiento *acrítico*. Sus saberes y contenidos son propios de sociedades políticas muy avanzadas y sofisticadas (Estados e Imperios), que hacen, allí donde conviene, un uso adulterado, esto es, *acrítico*, del conocimiento racional. De este modo, reemplazan los referentes de la Literatura crítica o indicativa —racionalismo, desmitificación, Ciencia y Filosofía— por sus respectivas adulteraciones o devaluaciones, que, en la Literatura programática o imperativa, se corresponden con las Pseudociencias, las Ideologías, las Tecnologías y la Teología. Se observa fácilmente que estas cuatro formas de conocimiento son el resultado del uso *acrítico* del racionalismo, es decir, del aprovechamiento deturpado del avance de la razón. Se razona, pero sin criticar. Esta es la base de la sofística: la argumentación acrítica. Sofista es el que convence con argumentos falsos. El que razona con paralogismos, movido por intereses crematísticos, naturalmente. Para él —o ella— es más importante tener éxito que tener razón. Pero el sofista es siempre una criatura muy racional. Y muy astuta. Retórica y artería son los instrumentos de su *voluntas fallendi*, de esa voluntad tan suya de engañar, y que está en la base de toda mentira, desde el hecho de silenciar (la crítica de) verdades necesarias al conocimiento hasta el acto de comunicar impunemente falacias que desembocan en un tercer mundo semántico. Con todo, no hay que asumir ni afirmar que la denominada Literatura programática o imperativa sea siempre e invariablemente una sofistería, pero sí que, en todos y cada uno de sus casos, es el resultado de un uso *acrítico* de la razón.

Los ejemplos de literatura programática o imperativa son innumerables, pero sin duda los más expresivos y normativos son aquellos en los que la Literatura se reduce a ser un soporte o plataforma de contenidos referenciales que se sirven de ella —así como de sus agentes y recursos más industriosos (autores, lectores, críticos, traductores, intérpretes, profesores, reseñadores…)— para la particular promoción de intereses personales o gremiales, ajenos, en sus motivaciones y consecuencias, a lo que la Literatura es: construcción, comunicación e interpretación *crítica* de ideas objetivadas formalmente en materiales literarios y artísticos. En tales condiciones, la Literatura se reduce a un mero *adjetivo* de contenidos que, en la mayoría de los casos, son por completo irrelevantes para la propia Literatura, la cual se desvanece en la medida en que se adjetiva acríticamente, al servir de soporte o pantalla publicitaria de ideologías, pseudociencias, teologías o tecnologías circunstanciales más o menos duraderas.

Y hay que subrayar, con insistencia, que la Literatura programática o imperativa no se manifiesta solo y siempre *metaméricamente*, es decir, en obras literarias que son *por entero*, de forma única y absoluta, de principio a fin, idearios, programas, manifiestos o prontuarios textuales en los que se codifica una ideología (Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Gabriel Celaya…), una

teología (Dante, Calderón, Milton…), una visión pseudo-científica del mundo (Marinnetti y su *Manifiesto futurista*, Breton y su *Manifiesto surrealista…*), o una interpretación demagógica de determinadas tecnologías (a favor o en contra de la energía nuclear, la telefonía móvil o las tabletas informáticas, por ejemplo). No, la Literatura programática o imperativa se manifiesta también, y sobre todo, de forma *diamérica*, de modo que dada una obra literaria, no toda ella, no en su totalidad —lo que implicaría una concepción metamérica—, sus objetivos son puntual o parcialmente —pero *no enteramente*— programáticos, imperativos, acríticos o adjetivos de ideologías sociales, credos religiosos o fideístas, retóricas sexuales o indigenistas, discursos etnocráticos o clasistas, esto es, de un modo u otro, falsificaciones acríticas del conocimiento histórico, científico o filosófico. No. La mentira, para ser más eficaz, ha de estar mezclada con verdades. Porque la ilusión siempre resulta más engañosa en la realidad cuanta más evidencia parece alcanzar en la mente de un receptor. Y el engaño, la falacia, el ilusionismo, la seducción, son formas retóricas que requieren siempre el apoyo y el auxilio de la razón, la cual, divorciada de la crítica, adultera y degrada el conocimiento —en este caso— de la Literatura. Debe quedar, pues, muy claro, que la Literatura programática o imperativa es, ante todo, más diamérica (relaciones entre partes) que metamérica (relaciones entre totalidades enterizas), es decir, se manifiesta con mayor frecuencia en partes formales, secuencias y fragmentos de materiales literarios —desde las declaraciones, discursos y formas de comportamiento, sobre todo verbal, de sus autores, promotores y reseñadores— que en la construcción de obras literarias absolutamente programáticas de principio a fin. Por esta razón podría incluso hablarse de una Literatura programática metamérica, en la que la totalidad de la obra persigue imperativamente un fin preceptivo, un ideario estético, ideológico o religioso, como el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, la poesía social de Gabriel Celaya, o la literatura ideológica de Pablo Neruda, por no mencionar melodramas martirológicos auriseculares como *El príncipe constante* (1629) de Calderón, o los varios manifiestos dadaístas, futuristas, creacionistas y surrealistas de Tzara, Marinnetti, Huidobro y Breton en las vanguardias del siglo XX. En consecuencia, habría que distinguir también una Literatura programática diamérica, en la que es posible observar e interpretar como programáticos y acríticos determinados pasajes o intertextos, explícitos en obras cuya estructura global rebasaría la reducción a una ideología política, un credo religioso o una preceptiva estética. Es el caso, por ejemplo, de obras como la *Divina commedia* de Dante o *Paradise Lost* de Milton, o la totalidad —el holema— de la obra dramática de Lope de Vega, materiales literarios todos ellos en los que la complejidad y riqueza de ideas críticas rebasa estructuralmente el planteamiento programático nuclear y originario.

En suma, diremos que la Literatura programática o imperativa sirve a un racionalismo acrítico, sofista e idealista. Es una literatura hecha desde el adulterio, o adulteración, de la razón, que queda desposeída de sus competencias y posibilidades críticas. Es, en suma, una literatura que nace de una voluntad sofista y de un uso demagógico de las posibilidades conquistadas por el pensamiento humano, el cual, neutralizada o desvanecida la crítica, queda subordinado a los intereses de una ideología, un credo, un grupo o *lobby* al que mueven específicamente propósitos gregarios y crematísticos. Surgen así productos, no siempre estéticos, en los que la literatura suele servir herilmente de pretexto para difundir contenidos ajenos al arte, de modo que los materiales literarios adjetivan formas completamente insolubles en ellos, pero tan variadas como atrayentes: "literatura infantil" (que es un invento de editores y pedagogos para vender libros a padres y educadores), "literatura feminista" (que no existe sino como reclamo ideológico y sexista en el contexto de una actividad comercial, editorial y académica), "literatura religiosa" (desde la cual se hace propaganda de una fe, como la católica o la protestante)[70], "literatura comprometida" (que alcanza su máxima expresión en la mitología marxista *sui generis* de un Sartre o en la escritura narrativa de un Camus *ad usum* de revolucionarios de salón), e incluso podría hablarse de una "literatura ecologista" (pero no sé si los llamados, con su propio consentimiento, "Verdes" se han ocupado todavía de la literatura pastoril, o si tienen interés por las *Bucólicas* de Virgilio, la *Arcadia* de Sannazaro, *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor o *La Galatea* de Cervantes: de cualquier modo, no conviene confundir un género literario —la novela pastoril— con el uso retórico de una ideología en curso —la propaganda ecologista—). Sea como fuere, el uso *adjetivo* de la Literatura suele desembocar en discursos imperativos, de contenido sofista, destinados a preservar o potenciar acríticamente los intereses gregarios de grupos sociales, políticos, religiosos, ideológicos, etnocráticos, feministas, financieros, solidarios, ecologistas, oenegeístas, etc. La llamada "literatura comprometida", que busca su originalidad y valor en la crítica "a la derecha",

(70) Pero en este punto, el cristianismo, de signo católico y protestante, demuestra ser una religión más avanzada que otras. Al decir más *avanzada* no quiero decir más "progresista", sino más *racional*. La expresión "literatura islámica" hará pensar en una literatura escrita en árabe —dejemos aparte la broma del *Quijote* y de Cide Hamete—, pero no en una literatura destinada a la lectura que los talibanes puedan hacer de ella, desde el momento en que la mente de un fanático no puede comprender la complejidad de conceptos tan racionales y exigentes como "ficción", "poética" o "libertad". El fundamentalismo islámico, como el hebreo, no aceptará nunca una lectura *literaria* ni del Corán ni de las Sagradas Escrituras veterotestamentarias, pues si aceptaran tal premisa dejarían de ser lo dogmáticos que son. Y no se puede dialogar con quien no sabe razonar. Por eso cuando se habla de "literatura religiosa" se puede pensar en Gonzalo de Berceo, Dante —*ma non troppo*—, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz o Calderón, pero no en los artífices de la Biblia o el Corán, que nunca aceptarían ser leídos como literatos.

es completamente acrítica cuando construye esa supuesta crítica "a la derecha" desde la supresión o disimulación de toda crítica "a la izquierda" —y viceversa—, de modo que termina por preservar a una opción ideológica, la suya propia, de todo enfrentamiento con la interpretación dialéctica efectiva y con la realidad categorizada por las ciencias.

La literatura programática cumple imperativamente con un programa o ideario gremial, religioso, gregario e ideológico, propio de un credo, un *lobby* o un movimiento social, étnico o sexual cualquiera. Es el caso explícito de los *lesbian studies* o *gay studies*. Es, en realidad, una literatura adjetiva, donde lo literario es un mero soporte o plataforma de comunicación o promoción que sirve para objetivar o sustantivar un supuesto compromiso social, un imperativo confesionalismo moral o religioso, una falsificación o deturpación de conocimientos científicos, o la expansión comercial de un medio de difusión, como por ejemplo el uso de Internet, o de cualesquiera otros procedimientos tecnológicos, para convertir en literatura todo lo que se exprese a través de estos recursos (blog "literario", historietas y simplezas varias, cosas para emotivo divertimiento de espectadores de pantallas internáuticas sin formación definida, pero con mucha ansiedad y tiempo libre disponible, en busca de comentarios que añadir a las páginas webs "amigas", o a las noticias de prensa, donde el narcisismo y la agresividad, mutuos y alternativos, constituyen el ejercicio más recurrente).

La literatura que se reduce a tecnología no puede conceptualizarse propiamente como Literatura. Habrá que demostrar que el soporte tecnológico del que se sirve no se usa para maquillar su falta de formas y materiales literarios. La denominada literatura digital, o literatura publicada en Internet, blogs y otros soportes de red internátuica, elude uno de los materiales literarios fundamentales, el transductor, y pretende declarar por sí sola un valor literario que tendrá que justificarse y demostrarse a partir del juicio no solo de una cantidad estadística de lectores, sino de una cualidad comprobada de interpretaciones críticas suficientemente contrastadas y enfrentadas entre sí. *A priori*, la literatura digital es sospechosa de eludir y disfrazar el juicio del intérprete, al sustituir la historia de su recepción crítica por el cálculo estadístico de la consulta internáutica. En la llamada literatura digital, el autor y el transductor suelen ser la misma entidad, lo que provoca una endogamia en el proceso de expresión, comunicación e interpretación de los materiales literarios.

El esquema de la Literatura programática o imperativa se corresponde con el modelo que Bueno (2004) adscribe a la filosofía idealista, y que aquí asignamos a este tipo de literatura acrítica y adjetiva:

$$\leftarrow - - - - - - -$$
$$\mathbf{M_i \subset E \subset M}$$

Obsérvese que en el Idealismo filosófico, al igual que en la Literatura programática o imperativa, el Mundo no interpretado (M) es la premisa o punto de partida del sistema de pensamiento. Este modelo de filosofía es de manufactura típicamente alemana, y encuentra en Lutero a uno de sus principales precursores y artífices. Procede por subrogación y por subversión del modelo de filosofía medieval $[\mathbf{M_i \subset M \subset E}]$: por *subrogración* de Dios por el Ser humano como Ego trascendental (E) —ahora es el Hombre quien toma conciencia del Mundo interpretado (M_i), frente a Dios—, y por *subversión* de su lugar en el sistema de pensamiento —el Ego deja de ser la premisa de partida para ser su punto de articulación fundamental en el proceso, y convertirse de este modo en el obrador que centraliza toda posible interpretación frente al Mundo y sus fenómenos. Este modo de pensar tiene como finalidad salvaguardar la Fe de los "peligros" de la Razón, poniendo la creencia individual a buen recaudo, de forma tal que la conciencia del sujeto particular siempre pueda alegar su "derecho natural" a imponerse a las normas de una colectividad mayoritaria, externa y ajena. Dicho de otro modo: el Papa tendrá (la) Razón, pero Lutero tendrá (la) Fe. Y la Fe, la creencia, la conciencia, la imaginación, en suma, es mucho más importante que la Razón, las normas o incluso la realidad misma, y *de facto* más importante que las obras, que los propios hechos (que al decir de Nietzsche no existirán, porque solo es aceptable hablar de interpretaciones, ¿fundamentadas en qué?), y, por supuesto, la Fe será mucho más importante que la castigada y negada —por el protestantismo— libertad humana. Lutero justifica de este modo la libertad, sí, pero la libertad de imaginar al margen de la realidad: la tan cacareada "libertad de conciencia" es, para el Protestantismo, el producto más sofisticado de la imaginación humana. He aquí la auténtica cara de lo que desde la Reforma se ha dado en llamar precisamente así, la "libertad de conciencia": una "libertad" que no se materializa en hechos legales y normativos, sino que se convierte en la ilusión más estimulante de nuestra imaginación individual y de los deseos de la más humana intimidad. La libertad luterana es una libertad de corral. Freud tenía el camino muy transitable, desde Lutero y Nietzsche. Y la habilidad de su retórica se lo permitió[71]. La supremacía de la filosofía kantiana, esto es, los fundamentos del Idealismo alemán, pretendió

(71) Lo único verdaderamente sorprendente es que el consenso de las críticas contra la fabulación y la retórica de los escritos freudianos solo haya alcanzado cierto reconocimiento casi un siglo después de que se haya publicado la mayor parte de ellas. Vid., entre lo más reciente, la monografía de Michel Onfray (2010).

entre sus más preciados objetivos salvar la Teología cristiana de la trituración a la que el Racionalismo científico de la Ilustración la estaba sometiendo. Al final de sus tres críticas, Kant consigue justificar científicamente la totalidad de los procedimientos característicos de las llamadas "ciencias naturales", dejando al descubierto, desde los presupuestos del Idealismo, los flancos y fragilidades de las "ciencias culturales", mientras que la Teología quedaba reducida a una retórica o, en el mejor de los casos, a una Escolástica. Con todo, el Idealismo alemán había conseguido imponer un hecho fundamental, iniciado con Lutero y consolidado con Herder, Kant y Hegel: la secularización de la Teología cristiana bajo la forma de una "cultura laica". Si Marx en su momento pudo afirmar que "la religión es el opio del pueblo", no en vano hoy Gustavo Bueno puede sostener que "la cultura es el opio del pueblo".

> La transformación o subversión más importante que la filosofía experimentará en la Edad Moderna la pondríamos en la "destitución" del E [Ego] medieval (de la Revelación) del puesto supremo que ocupaba en la ordenación básica precedente, y esta destitución puede ponerse en correspondencia con el llamado "racionalismo de la modernidad", un racionalismo definido precisamente como negación de toda autoridad relevante, en cuanto canon o norma de la filosofía o de la ciencia. Aquí pondríamos la subversión, más que en el supuesto individualismo de la época moderna; pues este individualismo es una relación entre los hombres, más que una relación entre los hombres y el mundo. La subversión habría comenzado con la Reforma, cuando Lutero niega la autoridad del Papa y de la tradición eclesiástica, y cuando concibe la Revelación como proceso que tiene lugar a través de cada conciencia humana identificada con el Dios que sopla en ella (Bueno, 2004: 1).

Esta tendencia, tan propia del idealismo de los modelos de pensamiento manufacturados en Alemania, a dotar al individuo de una convicción en virtud de la cual tiene derecho natural a creer en lo que quiera y como quiera frente a toda norma, así como a leer como libremente desee cualquier texto —porque la fe en sus ideales está por encima de la razón de cualquier colectividad ajena (ajena, porque se exige a una sociedad que someta su razón, sin cuestionarlos en absoluto, a los imperativos fideístas de sus dirigentes, de modo que la libertad consistirá en adaptarse a los imperativos categóricos de la mayoría)—, es decir, a interpretar como le dé la gana cualquier hecho, es algo que se ha visto confirmado en la obra poética y retórica de sofistas como Nietzsche, y en la Teoría de la Literatura de fines del siglo XX en los escritos de Hans-Robert Jauss (Maestro, 2010). La posmodernidad no ha hecho más que darle vueltas una y otra vez a estas mismas ideas, confitadas con ingredientes de moda, para facilitar su digestión en las mentes más simples

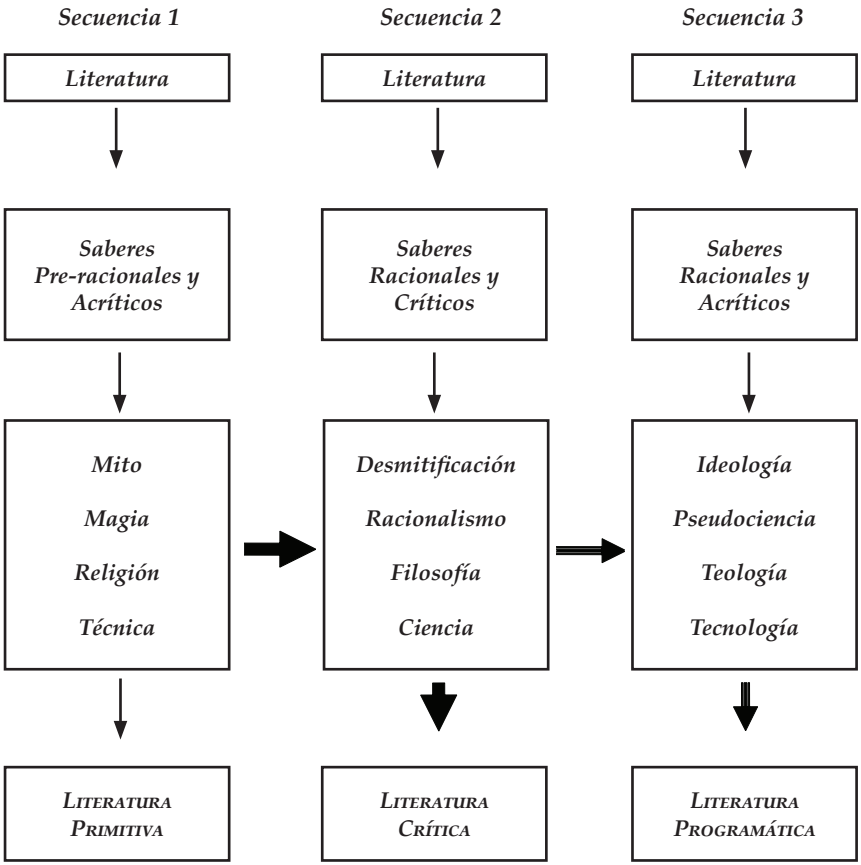
(cuestiones de "género" —palabra que usan las lenguas anglosajonas para no llamar al sexo por su nombre—, ecologismo trascendental, defensa violenta del pacifismo, organizaciones terroristas criminales que asesinan en nombre de la segregación pseudonacionalista, triunfalismo del discurso etnarquista, etc…) (González Hevia, 2004; Perednik, 2006; Santiago Sánchez, 2010). Todo esto es lo que sucede cuando se parte metafísicamente de un mundo que se ignora (M) y a la vez se dota al sujeto individual de plenos poderes, como si reemplazara a un auténtico dios, para interpretar, desde la conciencia más subjetiva, lo que verdaderamente es la complejidad del mundo real y efectivamente existente (M_i), cuya ontología se niega o se cancela ("no hay hechos, sino solo interpretaciones" o "todo es texto", como dirán Nietzsche y Derrida). Idealista es el que se toma la ficción en serio, es decir, el que empieza por creerse las mentiras ajenas y acaba creyéndose las propias. El idealismo es la forma más eficaz de perpetuarse en la vivencia de un tercer mundo semántico. Es también la forma más directa de postular una utopía que, como todas, acaba por desembocar en un matadero. De Lutero a Auschwitz hay mucha menos distancia de la que se cree[72].

$$\leftarrow - - - - - - -$$
$$\mathbf{M_i \subset E \subset M}$$

La Literatura programática o imperativa constituye la tercera de las secuencias de la Genealogía de la Literatura, al desarrollarse siempre como consecuencia del uso *acrítico* de la razón, lo que la convierte en una especie de Literatura parasitaria, paratextual o hipotextual de la Literatura crítica o indicativa, de cuyo Logos o Razón se servirá total o parcialmente —esto es, metamérica o diaméricamente—, pero siempre desde la segregación, disolución o neutralización de toda dimensión *crítica*. La Literatura programática será siempre posterior a la Literatura crítica, porque necesita disponer de la razón

(72) En 1543, Lutero escribía: "Por lo tanto cuidate de los judíos, sabiendo que donde sea que tengan sus sinagogas, no se encuentra otra cosa que una guarida de demonios en la que se practican maliciosamente y sin escrúpulos el envanecimiento total de uno mismo, la pedantería, las mentiras, la blasfemia, y la difamación de Dios y los hombres. La ira de Dios los ha consignado a la presunción de que su fanfarronería, su arrogancia, su difamación contra el Señor, su insulto a todos los pueblos son una verdad y un gran servicio rendido al Señor —todo lo cual es muy pertinente y apropiado a sangre tan noble de los padres y santos circuncisos. En esto creen a pesar de saber que están inmersos intencionalmente en vicios manifiestos, de la misma manera que los demonios. Y donde veas o escuches a un judío enseñando, recuerda que no estás escuchando otra cosa que a un basilisco venenoso que envenena y mata gente, gustoso de atraparla—. Y no obstante, claman estar haciendo lo correcto. ¡Cuidate de ellos!" (Lutero, *Sobre los judíos y sus mentiras*, 1543, en <http://www.herenciacristiana.com/luther/chap3.html> (17.08.1012).

estructurada críticamente en unos materiales literarios preexistentes, que con frecuencia resultan canónicos o basales, y siempre de referencia, es decir, de segura difusión entre un público al que se pretende acceder, para actuar sobre ellos sirviéndose del racionalismo que estos materiales le proporcionan, y utilizarlo en beneficio de intereses propios de clase, personales (autologismo: el *yo* individual) o colectivos (dialogismo: el *nosotros* gremial), y en defensa de ideologías gregarias, de fideísmos y credos religiosos, de identidades indigenistas (que en el fondo solo disimulan y ocultan formas de vida primitivas, con frecuencia degradadas, e incompatibles con el racionalismo crítico contemporáneo), de privilegios sexistas, nacionalistas o etnocráticos. Así es como se desposee a la Razón de sus facultades críticas, a través de una retórica que adultera la poética, de una demagogia que hace posible el éxito de la *voluntas fallendi* —engaño consentido o inapreciable—, y de una sofística que dispone el aliciente de la más seductora falacia.



Las Ideologías, como la Teología y las Pseudociencias, comprometen la Literatura. ¿Con qué? Con contenidos que formalmente no son solubles en los materiales estéticos, sino que se mantienen sustantivamente como implantes o prótesis grumosas en ellos injertos, trasplantados o superpuestos, pero siempre identificables, disociables y separables. Las Ideologías han comprometido la literatura de todos los tiempos, desde la configuración de utopías hasta el mito de la poesía social, el feminismo, las etnocracias, los nacionalismos, etc.; las Pseudociencias han propiciado todo tipo de géneros, entre los cuales los relativos a la ciencia-ficción resultan ser siempre los más populares; la Teología —católica y protestante— ha dado lugar a lo más célebre de la literatura confesional europea, desde Gonzalo de Berceo y Dante Alighieri hasta Calderón de la Barca o John Milton, pasando, entre otras innumerables formas, por la literatura homilética cristiana, que en sus modelos más arcaicos encontraría su orígen en los 'aggadah de la Literatura primitiva o dogmática; asimismo, las hoy denominadas "nuevas tecnologías" tratan de justificar la existencia de un nuevo "género literario" —la literatura en Internet—, determinada más por el medio que hace posible su supuesta difusión que por los contenidos efectivamente literarios que en ella pudieran objetivarse y formalizarse, desde el momento en que toda literatura internáutica intenta eludir la exigencia del intermediario —crítico, intérprete o transductor—, con objeto de llegar directamente a un público cuya efectividad interpretativa y crítica está por demostrar. En la literatura genuinamente internáutica, la que nace en las páginas de internet, el autor y el transmisor (transductor) son la misma persona, la cual asume también con frecuencia funciones de crítico o intérprete de sí mismo. El resultado es una supuesta literatura que se sustrae, inicialmente, a la crítica institucional, es decir, a aquella entidad que, histórica y geográficamente, dispone *para los demás* lo que es literario y lo que no lo es. El lector de la literatura internáutica todavía no ha demostrado su potencial crítico, sino, en todo caso, solo estadístico, lo cual no es, por el momento, sino el dato de una relatividad absoluta, en el seno de un mercado de consumo informático económicamente irrelevante, desde el punto de vista de una producción literaria siempre supuesta.

La Literatura programática o imperativa tiene una cita inexcusable con la Política. Si la Literatura como tal es inconcebible al margen de una sociedad política o Estado —que, aunque no la haga posible, pues hay literatura en sociedades humanas bárbaras o preestatales, sí la hace legible, codificable e interpretable, en términos de conocimiento institucional, crítico o científico—, la Literatura programática o imperativa representa ante todo la conciencia política de los agentes literarios —autores, lectores, transductores o intérpretes—, y exige siempre un procedimiento político, incluso aunque su actividad se limite a postular un nuevo movimiento

estético, literario o poético, desde la *comedia nueva* de Lope de Vega hasta los movimientos futuristas o surrealistas en las vanguardias históricas del siglo XX. La Literatura programática o imperativa es inconcebible al margen de la Política, del mismo modo —no se engañe nadie— que la Poética también lo es. La Literatura puede nacer y existir fuera de la geografía —e incluso de la historia— de una sociedad estatal, organizada políticamente, pero la Literatura programática o imperativa no, porque su razón de ser es, ante todo y sobre todo, una razón política, aun cuando sus planteamientos incidan fundamentalmente sobre motivaciones y declaraciones literarias, artísticas o poéticas. Por todas estas razones, la Literatura programática o imperativa incide de forma dominante en el eje circular o político del espacio antropológico, se caracteriza por su orientación sofista, retórica y programática, y por la negación de los componentes *basales* o canónicos de los materiales literarios, contra los que con frecuencia reaccionará, tildándolos de "conservadores", "tradicionales", "clásicos", al identificarlos con componentes *antiguos* o incluso *arcaicos*, que es necesario superar, o incluso destruir, en nombre de la "libertad del arte", de la "supremacía de un nuevo concepto de hombre" —o "de mujer"—, de una "sociedad sin clases", de un arte capaz de "sustraerse al dominio de la razón", etc… Todos estos argumentos se han esgrimido muy programáticamente desde la *República* de Platón hasta los ideales neoinquisitoriales de una posmodernidad basada en lo "políticamente correcto", pasando por quienes el en siglo XVII cultivaron un arte contrario a los preceptos del clasicismo, o por quienes en el incipiente Romanticismo europeo desencadenaron la *querelle des anciens et des modernes*, sin olvidar a toda esa "literatura" que a lo largo del siglo XX pretendió satisfacer los ideales fascistas, marxistas y socialistas de su depredadora geografía política. La naturaleza acrítica de esta Literatura programática la convierte en una realidad imperativa y preceptiva, que ha buscado siempre el apoyo de una sociedad política para hacerse visible y efectiva. Pese a estar inducida por un ilusionismo hipercrítico, basado con frecuencia en el error de sostener de forma dogmática, preceptiva o imperativa, argumentos a partir de hipótesis retóricamente muy discutibles, o incluso engañosas, es una Literatura completamente acrítica en todas y cada una de sus manifestaciones, desde las más extremadamente políticas (Milton, Büchner, Brecht…) o religiosas (Berceo, Dante, Calderón…), sobre todo, hasta las mejor conformadas y representadas según los fundamentos estéticos o artísticos que les sirven de referencia (Lope de Vega, Breton, Marinetti…).

La Literatura programática o imperativa exige, pues, examinar el funcionamiento de la Literatura —es decir, de los materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor)— en la sociedad política o Estado, y considerar las relaciones de analogía, paralelismo o dialéctica que pueden

establecerse entre Literatura y Política. Esta última se interpretará aquí como el conjunto de facultades y potestades efectivas que administran —a través de múltiples categorías (Historia, Geografía, Economía, Ciencia…)— las realidades materiales de un Estado, entre ellas, la Literatura. Admitámoslo: la política es ante todo —y acaso exclusivamente— la organización del poder, es decir, la administración de la libertad.

En el siglo XX, dentro de la dimensión política de la Literatura programática o imperativa, las ocho farsas teatrales —más una novena a título de apéndice— de Bertolt Brecht, compuestas entre 1919 y 1939 bajo el título conjunto de *Einakter*, constituyen una referencia del máximo valor. Como es bien sabido, el teatro épico brechtiano se dirige a la sociedad, no al individuo: "Esta dramática se dirige al espectador individual solo en la medida en que es miembro de la sociedad" (Brecht, 1957/2004: 62). Este es un imperativo político de primera magnitud. Brecht se propone emplear medios teatrales para fines socio-políticos: "El único principio que jamás quebrantamos a sabiendas era: subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir" (98).

El suyo es un teatro racionalista —el espectador no ha de emocionarse, sino reflexionar (63)—, pero ideológicamente acrítico, porque esta reflexión se detendrá ante ante los fundamentos dogmáticos de la ideología política marxista. En este contexto, la noción de *distanciamiento* o *extrañamiento* de la que habla Brecht, como recurso formal imprescindible de su teatro épico, no es sino un contraste de posiciones morales e ideológicas en la percepción e interpretación del fenómeno teatral. "Hacer un teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social" (96): el objetivo es —era, habría que decir hoy— la conquista del teatro burgués para los fines revolucionarios del proletariado. "Es importante —prosigue— que las formas no sean, ni por un momento, separadas de las funciones sociales, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas" (101). Este efecto de alejamiento, sobre el que reposa la esencia del teatro épico, es en realidad un imperativo de disociación entre actor y personaje, de modo que la persona del actor debe interponerse, como intermediario explícito, entre personaje y espectador. Lo cierto es que, debido al fundamento fenomenológico y psicológico de todo el proceso, resulta muy dudoso y muy relativo que el denominado teatro épico consiga imponer en el espectador —mediante todos los recursos artísticos exigidos por Brecht— una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Se impone que el escenario y la sala han de estar limpios de todo elemento "mágico", y evitar de este modo que se formen "campos hipnóticos". Se exige que el actor ha de conseguir un efecto de distanciación, en primer lugar, evitando *transformarse* totalmente en el personaje que representa, de modo que solo ha de *mostrarlo*, y en segundo lugar, declamando su texto no

como una *improvisación*, sino como una *cita*. Todo el artificio teatral debe, en suma, estar descubierto a los ojos del espectador: es imprescindible hacer visibles todas las fuentes de luz, y el espectáculo ha de mitigar toda posible emoción o enajenamiento. Las observaciones de Brecht sobre la narratividad en el teatro (Brecht, 1957/2004: 44-45), por muy objetivas que se presentan, solo pueden resolverse en el eje semántico del espacio gnoseológico (Bueno, 1992), y siempre dentro de un umbral fenomenológico muy frágil, muy subjetivo y excesivamente subordinado a la psicología del individuo. El actor ha de disociarse del personaje, convertir a este en una suerte de espectador de su propio teatro, contenido a su vez en narración de sí mismo, y adoptar una actitud insólita frente los hechos dramatizados. Brecht se afirma en la idea de que el personaje construye su carácter mostrando su reacción psicológica frente a lo que sucede[73]: Ricardo III responde a su desgracia de ser deforme intentando deformar el mundo, Timón reacciona ante el desprecio que sufre con toda la misantropía de que es capaz, Macbeth acepta la invitación de las brujas a ser proclamado rey, Lear muestra toda su ira frente a la crueldad afrentosa de sus hijas, Wallenstein acaba por traicionar al emperador, y Fausto pretende un pacto de inmortalidad a cambio de perder su alma. Según Brecht, el carácter existe en la medida en que se muestra, de modo que el personaje triunfa sobre el destino, pero solo si lo hace mediante una trampa: la adaptación. Su triunfo consiste en aprender a sobrellevar el infortunio. Esta es la tesis de Brecht y tales son sus palabras[74].

Torrente Ballester, uno de los más inteligentes críticos teatrales del siglo XX, no ocultó sus dudas sobre la poética brechtiana del teatro épico. Aunque no cabe hablar en modo alguno de una influencia directa de Brecht en el teatro de Torrente, es igualmente indudable que el modo dramático que determina la expresión de la acción en algunas de sus obras es el de un teatro épico[75].

---

(73) "En las obras de los autores dramáticos más importantes la acción no transcurre ya sobre el escenario. No es el hombre el que actúa sino el medio. El hombre solo reacciona (lo que produce una mera apariencia de acción). Esta característica aparece de manera muy clara en las obras maestras naturalistas de Ibsen […]. Al autor solo le importa que la reacción psicológica de su personaje sea verosímil" (Brecht, 1957/2004: 119).

(74) Con todo, en los años finales de su vida, Brecht parece quedar vencido por un escepticismo creciente respecto a los valores y logros del teatro ante cualquier sociedad política contemporánea, al afirmar que "el hombre actual sabe poco sobre las leyes que dominan su vida. Como ser social en general reacciona emocionalmente, pero esa reacción emocional es confusa, borrosa, ineficaz. Las fuentes de sus sentimientos y pasiones están tan embarradas y turbias como las fuentes de sus conocimientos. El hombre actual que vive en un mundo que cambia rápidamente, y él mismo cambia rápidamente, no dispone de una idea del mundo que sea verídica y con la que pudiera actuar con perspectiva de éxito" (Brecht, 1957/2004: 7).

(75) Vid. a este respecto la ingente y detallada labor recopilatoria que ha llevado a cabo José Antonio Pérez Bowie en su monografía sobre los *Escritos de teoría y crítica teatral* de Gonzalo Torrente Ballester (2009).

Torrente advierte que, acaso mejor que otras de sus piezas teatrales, en *Lope de Aguirre* "se trasluce cómo los medios habituales de construir comedias no me servían, y cómo me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron el "procedimiento épico": el cual, por cierto, ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos" (Torrente, 1982: I, 20).

Pese a que Torrente Ballester hace ocasionalmente uso en su teatro de procedimientos épicos, nunca llega a reconocer, como sucede en Brecht, una ruptura absoluta entre el personaje y el espectador. Torrente, muy al contrario, propugna siempre una empatía entre el público y la acción: "No se me oculta que a pesar de Bertolt Brecht, los lectores siguen haciendo suya la vida de los personajes y sintiendo lo que ellos sienten, por mucho que se les advierta que son solo ficciones". En otro lugar de esta misma obra, algunas páginas más adelante, se muestra más contundente, al afirmar lo siguiente: "Me siento respetuosa y absolutamente antibrechtiano, y si esto implica una mentalidad o un corazón burgueses, me trae bastante sin cuidado" (Torrente, 1982a/1998: 217 y 298). Y en otro lugar: "¿Quién no ha sido alguna vez traidor a Brecht y ha dejado de establecer la suficiente distancia entre el patio de butacas y el escenario?" (Torrente, 1975: 194).

Seamos francos: esta forma de presentar los sucesos, sometiendo temas, lenguaje y hechos a un procedimiento de distanciación o extrañamiento, imprescindible para que esos acontecimientos —vulgares, comunes, verosímiles— puedan comprenderse de una forma *diferente*, es un recurso antiquísimo. Desde la locuacidad animal de las fábulas esópicas lo natural se ha convertido en algo sorprendente, extraordinario y, por sí solo, llamativo. De la literatura picaresca española al *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, los *Viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, o *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, pasando por las *Cartas marruecas* (1789) de Cadalso o los artículos de costumbres de Larra, este efecto de distanciamiento o extrañamiento, que Brecht denominó en su lengua materna *Verfremdungseffekt*, ha sido un recurso esencial de la Literatura de todos los tiempos y lugares. La obra de Cervantes está saturada de procedimientos de esta naturaleza, desde *El coloquio de los perros* hasta el *Persiles*, pasando por el *Quijote* y atravesando *Novelas ejemplares*, entremeses y comedias turquescas.

Si aplicamos a las secuencias teatrales del *Quijote* las formas épicas que Brecht señalaba para su nuevo teatro, observamos que las más de las veces se cumplen con absoluta naturalidad. Piénsese en el retablo de maese Pedro: el escenario narra los hechos; el personaje se convierte en espectador, observador y agente de la acción; el curso de los acontecimientos le obliga a tomar decisiones, y de repente se ve envuelto en una dialéctica en la que golpean con violencia realidad e ilusión. El ser humano es objeto de análisis, causa y consecuencia de la acción en sí y sus cambios. El teatro de la novela

induce al espectador a reflexionar de este modo sobre las transformaciones, relaciones e incidencias entre la realidad y la ficción. La lucha va dirigida contra determinadas ideas que pertenecen a la *realidad* tanto como a la *reproducción teatral* de esa realidad. Los personajes, acaso construidos a través de los grandes temas del pasado —el amor, el mito, la caballería...—, se interpretan ahora enfrentados a esos mismos temas de los que son consecuencia.

Considérese el episodio del retablo cervantino desde el punto de vista de las teorías teatrales de Brecht. El escenario y la sala son ahora la estancia de una venta. El actor, que en este caso se desdobla en las marionetas que mueve maese Pedro y la joven voz del trujamán, consigue el efecto distanciador al narrar épicamente —nunca mejor dicho— lo que hacen los personajes y figuras del guiñol que se representa (Melisendra, el emperador Carlomagno, el rey Marsilio, don Gaiferos…). Su declamación es un auténtico recitado narrativo. Nada más próximo al joven intérprete que asiste a maese Pedro —más teatral que sus propios títeres, al encubrir la identidad del galeote Ginés—, que cita como una máquina mnemotécnica todo el contenido del romance de la libertad de Melisendra, recreándose en nimiedades, ironías y afectaciones, que distancian su discurso de la representación hasta el punto de tener que sufrir constantemente observaciones por parte de quienes le escuchan. Brecht también exigía hacer visibles todas las fuentes de luz, dejando el escenario completamente desnudo y descubierto a la entrada misma de los espectadores en la sala. Cervantes escribía: "... y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente" (II, 25).

Los adelantos técnicos permiten a comienzos del siglo XX integrar elementos narrativos en las representaciones dramáticas. En la época en que escribe Cervantes algo así solo era posible mediante el uso exclusivo del lenguaje. Tal sucede en el entremés del *Retablo de las maravillas* y así se sugiere también en el retablo de maese Pedro. Pero hay que señalar además la existencia de motivaciones externas, que si estimulan e inducen el uso de la técnica en épocas recientes, fueron causa, en los siglos de la Edad Moderna, de cambios fundamentales en las concepciones tradicionales del ser humano y de los valores literarios. Para Cervantes los hechos decisivos ya no pueden representarse en el arte simplemente personificados en las fuerzas que los mueven o producen, reduciendo los personajes a arquetipos impelidos por energías invisibles, mecánicas o metafísicas. La comprensión de los hechos exige la representación del contexto, del entorno, del medio social, en el que los seres humanos viven y sufren. La metafísica no sirve ni como recurso ni como objeto de comunicación. En su lugar se situará la materia, la existencia, lo social, lo secular, es decir, el espacio visible del ser, ser que será material, o no será. El escenario comienza a narrar.

No deja de resultar irónico ante las ideas de Brecht que aquel espectáculo teatral que, como el retablo de maese Pedro, se ha montado tan crudamente sobre los efectos de distanciación que apunta Cervantes (escena descubierta al público con todas las fuentes de la tramoya, narrador explícito, recitado interrumpido por el propio público, marionetas que sustituyen a actores, radical neutralización de toda identidad posible...) acabe precisamente provocando en un espectador —don Quijote— una identidad tan intensa con lo que sucede que todo termina en un enfrentamiento feroz con la ilusión, percibida como algo más poderoso incluso que la realidad misma. Creo que don Quijote nunca llega tan lejos en la afirmación pública de su idealismo como en este episodio. No se trata ahora de confundir a Malambruno con unos cueros de vino tinto, sino de trascender a la materia y al ser humano en la ficción. Es evidente que se trata de un juego, por supuesto, pero de un juego que cuesta al don Quijote que no sabe de dineros la suma de cuarenta y dos reales y tres cuartillos (incluidos los costes de la captura del mono adivino, que resulta ser el primero en darse a la fuga ante la airada intervención de don Quijote contra el retablo de maese Pedro).

Por su parte, dentro de la tradición farsesca en la que se inscriben las piezas breves, en un acto, de Brecht, el espectador se encuentra con un efecto de extrañamiento muy simplificado, sobre todo si lo comparamos con la pletórica complejidad de que hacía uso, particularmente en sus formas cómicas y críticas, la literatura renacentista, barroca o ilustrada, así como la romántica, que con toda naturalidad incorpora el *Verfremdungseffekt* al tratamiento de lo fantástico.

La boda de los pequeños burgueses es la pieza que abre los *Einakter* (1919-1939) de Brecht. En ella el dramaturgo ridiculiza las formas de conducta que, desde su ideología marxista, atribuye a la burguesía del momento. Brecht presenta a una serie de personajes que son ridículos, cursis y estúpidos, inmersos en una forma de vida vacua y estéril. Sin embargo, la obra no muestra en realidad cómo es —o era— la burguesía, sino cómo Brecht piensa burlescamente en la burguesía. Como todo en el teatro brechtiano, la obra se reduce a un imperativo programático: los burgueses son ridículos, tontos y mezquinos. Y sin duda la burguesía, instituida por el marxismo en clase social exclusiva y monolítica, puede ser así, pero lo cierto es que no toda ella es así, no siempre ha sido así, y no solo ha sido eso. El teatro de Brecht informa acerca de lo que su autor piensa ideológicamente sobre la burguesía, pero no sobre lo que la burguesía es real y efectivamente. La obra se salva por la originalidad de su tecnología dramática de vanguardia, en especial por su puesta en escena, la incorporación de lo caricaturesco y de lo ridículo como recursos expresivos, y la devaluación de los personaje a prototipos paródicos de formas sociales de conducta clasista.

La simpleza del mecanismo dramático brechtiano se agudiza en la segunda de las piezas, *El mendigo o el perro muerto*, en la que, a través de una dialéctica falsa objetivada en dos personajes planos, alegóricos e ideales —mendigo / emperador—, trata de plantearse una reflexión maniqueísta sobre la guerra y la miseria, que resulta completamente acrítica e incluso irracional.

La alegoría siempre actúa como una forma de evasión de realidad, pero, sobre todo, es un modo muy sofisticado de evitar cualquier enfrentamiento *completamente* crítico con la realidad. La alegoría es selección acrítica de cualidades abstractas, es decir, de referentes desposeídos de sus implicaciones operatorias reales y de sus relaciones dialécticas efectivas. El hígado metaboliza proteínas, pero una *alegoría del hígado* puede metabolizar cualquier cosa, porque mientras el órgano forme parte de la estructura operatoria del cuerpo humano funcionará como tal, pero fuera de su contexto operatorio, es decir, *alegóricamente*, podrá ser protagonista de los sueños más seductores o de las hazañas más extraordinarias. Pero este último tránsito exige siempre incurrir en un idealismo trascendental. Alegoría e idealismo son soportes formales de materializaciones no operatorias, es decir, de ficciones. Que la ficción no sea operatoria no implica en modo alguno que sea inmaterial. Todo lo contrario: el escultórico Moisés de Miguel Ángel es, evidentemente, material, pero no separará jamás las aguas del Mar Rojo. Las diosas del *Juicio de Paris* de Rubens —Hera, Afrodita y Palas Atenea— existen materialmente en el lienzo del mismo título, pues de lo contrario no serían sensorialmente perceptibles a través de los materiales estéticos que las objetivan y formalizan, pero bajo ninguna circunstancia abandonarán la pintura en que residen estructuralmente para *operar* en nuestro mundo real y efectivo, o *interactuar* en él con nosotros. Solo a través de la metaficción, sofisticado procedimiento poético donde los haya, las diferentes formas estéticas (literatura, arquitectura, pintura, música, escultura, teatro…) han tratado de ampliar sus fronteras y posibilidades expresivas, pero no para *operar* en la realidad habitada por el ser humano, sino para intensificar su profundidad y su alcance en el estructural mundo del arte.

Brecht fundamenta la fábula de esta pieza —*El mendigo o el perro muerto*— sobre una dialéctica completamente falsa, es decir, sobre una relación antagónica entre dos términos que no da cuenta de la verdadera complejidad de los elementos enfrentados. La oposición bélica entre dos figuras alegóricas —que nos retrotrae a los misterios medievales, al teatro religioso renacentista y a los autos sacramentales contrarreformistas—, como son el mendigo y el emperador, eclipsa la complejidad que está detrás de ideas tan conflictivas como miseria y poder político. Los falsos problemas exigen soluciones también falsas. Y esta pieza de Brecht se articula sobre una falacia explícita: el poder político de la clase burguesa es el causante de la miseria del mundo.

La simpleza de esta argumentación, que exige un profundo razonamiento, hoy resulta infantil. Pero a comienzos del siglo XX no lo era, porque entonces el razonamiento exigido para contrarrestarla era mínimo.

Los dos personajes protagonistas de la obra son de un simbolismo alegórico absoluto. El mendigo se comporta con soberbia y altanería, como si encarnara la voz de un profeta o de una divinidad que perdona la vida de un emperador que no sabe lo que hace. La figura del mendigo, que además es ciego, en clara intertextualidad con un Tiresias invidente y visionario, capaz de ver más que quienes disponen del sentido natural de la vista, corresponde a la de alguien que, pese a lo mucho que habla y desafía, no propone ninguna solución. Vive, y seguirá viviendo, en la miseria, a cambio de insultar y despreciar al poderoso. Su revolución es, en este sentido, completamente posmoderna, y nada marxista: es una revolución exclusivamente *verbal*. Y cuando la revolución está hecha solo de palabras, es porque los revolucionarios son los intelectuales, los artistas, los poetas, los sabios. En una palabra: los *colaboracionistas*. Los que sobreviven a las guerras, para poetizarlas después. Esta obra de Brecht podría ser, en formato laico, un misterio, una farsa o un coloquio medieval en el que dos o más personajes dialogan o disputan entre sí sin más consecuencias. Aquí solo cabe hablar de diálogo articulado sobre una dialéctica tan falsa como simbólica y alegórica. Marx había exigido mucho más que todo esto. El marxismo era, entre otras muchas cosas, una filosofía destinada a transformar el mundo, y no solo a interpretarlo, y aún menos a constituir un capítulo —histórico y cerrado— en la genealogía de la Literatura programática o imperativa. Pero todo el programa de la revolución verbal del Mendigo se limita a una suerte de denuestos y afrentas contra el Emperador. He aquí una poética teatralización de la protesta. El personaje alegórico habla desde la superioridad moral del perdedor —del marginado, si se prefiere—, que condena psicológicamente al rico, al poderoso, al fuerte. Nietzsche habría aborrecido, sin duda, esta obra de Brecht, con todas sus declaraciones:

> [Mendigo a Emperador]: Tienes la voz débil, luego eres miedoso; preguntas demasiado, luego no estás seguro de tus cosas, ni de las más seguras; no me crees y sin embargo me escuchas, luego eres un ser débil, y finalmente crees que el mundo entero gira a tu alrededor, cuando hay personas mucho más importantes, por ejemplo yo. Además, eres ciego, sordo e ignorante. Tus otros vicios no los conozco aún (Brecht, 1919-1939/2005: 47).

A comienzos del siglo XX se constata una rehabilitación puntual del alegorismo en el teatro. Brecht y la izquierda ideológica no constituyen el único ejemplo. Gonzalo Torrente Ballester compone en 1939 una obra de teatro alegórico que, con título cervantino y evocación de auto sacramental, recupera en el ámbito de la España fascista el simbolismo teológico y el idealismo

dramático. Me refiero a *El casamiento engañoso* (1939). Esta obra guarda una estrecha relación con la idea de libertad —política y humana—, y en ella no puede soslayarse la importancia que adquiere el personaje nihilista. Tres son los principales personajes nihilistas del teatro de Torrente: el Asmodeo de *El viaje del joven Tobías*, el Leviathan de *El casamiento engañoso*, y el Lope de Aguirre que protagoniza la obra homónima. Los tres personajes representan la acción del sujeto que, negando con todo cinismo los valores morales en que se apoya, y de los que se sirve, desarrolla una acción que conduce a la destrucción de todo lo humano. El paralelismo con Brecht es visible, pero desde el reverso del marxismo, que en Torrente está ocupado por el racionalismo cristiano. Bajo el imperativo de que "nunca la vida puede más que la razón", Asmodeo hará lo posible por destruir el amor entre Sara y Tobías, en irónica lucha contra Azarías, reflejo de cómo dos ángeles o agentes de los dioses disputan sobre la vida y felicidad de los seres humanos. En el mismo intertexto literario se sitúa la figura de Leviathan en *El casamiento engañoso*, cuyo fin no es otro que el de imponer al hombre un orden moral dominado absolutamente por la sumisión al poder trascendente de la técnica y la materia.

> No tengas escrúpulos —exige al Hombre Leviathan—, que no sirven para nada. Hacer una mujer es poco: no es más que el comienzo. Un mundo perfecto, de acero y cristal, con hombres como máquinas, sin flores y sin polvo, maravilla de mecánica, esa es nuestra obra. Un mundo trazado a compás y regla de cálculo, con todo lo que tú sabes y todo lo que sé yo: un mundo prodigioso. ¿A qué conduce ocuparse de Dios? Manos a la obra. Ningún pensamiento es bueno si no surge de él cosa tangible y positiva (Torrente, 1982: I, 168).

A la farsa brechtiana de ambiente rural titulada *Exorcismo*, sigue *Lux in Tenebris*, probablemente la obra más inteligente de los *Einakter*, al plantear el tema de la explotación de la miseria con la prostitución —a la que era tan aficionado Brecht en su vida personal— como telón de fondo. La pieza viene a sostener, a fin de cuentas, que la aparente pretensión de la burguesía por abolir la prostitución se basa únicamente en razones económicas, concretamente en aquellas que de forma puntual propician beneficios por la venta, consumo y difusión de medidas y equipamientos profilácticos. Así, la Señora Hogge, Madame responsable de la mancebía, y burguesa que gestiona las ganancias de sus "chicas", advierte al empresario Paduk, "fundador de una institución de beneficencia", "pionero de la moral" y "capitalista" que condena el ejercicio de la prostitución, a la par que se enriquece con sus consecuencias, lo siguiente:

> Por lo que sé, el sentido de su discurso consiste en sacar provecho del contagio causado por la prostitución. Eso hace daño a la prostitución mientras usted imparte sus conocimientos. Luego el daño se acabará y volveremos a

> florecer como antes. Sin embargo, el sentido de su discurso es querer destruir el foco del contagio, es decir, la prostitución. O sea, su propio foco, sobre el que su negocio descansa como una casa sobre una roca. En pocas palabras: si ilustra a los hombres sobre las causas del contagio, a mí me da igual. No tiene ningún efecto. Pero *si ilustra a mis chicas*, ¡la prostitución se hunde y con ella el foco del contagio y con él usted! *Triunfante, pero con mucho miedo:* Y eso fue lo que hizo hoy cuando mis chicas volvieron llorando. Dígame ahora: ¿no fue ese discurso un disparate? (Brecht, 1919-1939/2005: 85).

La redada es una pieza que desarrolla una serie de cuadros costumbristas de degradación social y familiar, en cuyo núcleo tiene lugar una grotesca escena de adulterio. La estética de esta obra teatral remite a un intertexto literario que arranca con *Woyzeck* (1837) de Büchner[76] y, atravesando todo el teatro farsesco y esperpéntico de Valle-Inclán, alcanza el teatro pánico de Fernando Arrabal. Los personajes de *La redada* no son alegorías, sino prototipos de un realismo social y acrítico, figuras humildes y despersonalizadas en protagonistas planos y funcionales: pescador borracho y cornudo, su mujer adúltera, otro pescador que pretende a la esposa de su cofrade, y dos mendigos que aparecen al final de la obra, en busca de comida, y a quienes la mujer, ya reconciliada con su marido, echa de casa.

Dansen, ¿Qué cuesta el hierro? y "Apéndice a las piezas en un acto de 1939" constituyen en sí mismas una trilogía formal y funcional, al compartir personajes y continuidad argumental. En todas ellas se reitera funcionalmente la misma argumentación: un personaje que representa a la burguesía mezquina, insolidaria y avariciosa, se mantiene al margen del asesinato que una siniestra figura, clave y recurrente, comete contra terceras personas. Al final, quien se mantiene al margen del crimen acaba también por ser asesinado sin que nadie lo socorra. De nuevo resurge en la dramaturgia brechtiana el modelo alegórico y el simbolismo idealista y realmente acrítico. Brecht protesta contra el crimen, denuncia la insolidaridad humana, denuesta el poder del dinero, se burla de las normas que postulan el orden y el respeto sociales, y acusa de irresponsables

(76) Büchner trabaja en la redacción de esta obra desde el otoño de 1836, durante su exilio primero en Estrasburgo y luego en Zúrich. Cuando se produce su muerte, en febrero de 1837, deja cuatro esbozos diferentes de ella, en cierto modo divergentes y complementarios entre sí. La sucesión de las diferentes escenas no quedó fijada explícitamente por Büchner, por lo que solo a través de la ecdótica y de la especulación filológica ha llegado a establecerse póstumamente una disposición coherente. Desde la rigurosa edición histórica y crítica de Werner R. Lehmann, de 1967, se ha llegado a disponer de una versión en la que se reconocen plausiblemente las intenciones del autor. La edición de Lehmann se compone de 27 escenas, que se suceden sin un nexo riguroso de causalidad, tal como debió concebirla intencionadamente Büchner, con el fin de quebrantar toda concepción aristotélica del drama, desde la lógica de la causalidad y la mímesis. *Woyzeck* fue estrenado en 1913, en los años previos al desarrollo del expresionismo europeo, y casi un siglo después de su composición. En esta obra está la génesis del drama de estaciones o *Stationendrama* strindbergiano.

a quienes no se comprometen de forma efectiva contra la opresión del ser humano. Pero Brecht sitúa todo este planteamiento, con el que nadie estará en desacuerdo, en un mundo hipostático, es decir, en una irrealidad efectiva, utópica e incluso ucrónica, en un simbolismo alegórico que, una y otra vez, evita enfrentarse críticamente con un racionalismo humano capaz de exigir y de dar soluciones a los problemas planteados.

Toda la estética teatral de estas tres piezas está destinada a ridiculizar y a degradar programáticamente la imagen de la burguesía, a la que se presenta como hipócrita, cobarde, mezquina, insolidaria y ambiciosa. Quien amenaza y asesina puntualmente a cada pequeño comerciante —figura prototípica del burgués ridiculizado por Brecht— es un personaje impregnado de simbolismo alegórico al que se denomina Yasabesquién. En estas piezas brechtianas no hay Estado, ni Justicia, ni policía, ni ejército. No hay apenas núcleo basal, y toda estructura conjuntiva y cortical es inexistente. Se trata de una sociedad de inspiración strindbergiana, extraña, simbólica, alegórica, donde unos estrafalarios fantoches representan impulsos y relaciones sociales insolidarias entre los miembros de una misma clase burguesa. Brecht se burla ante todo de un valor, hoy considerado, desde los imperativos posmodernos del egoísmo humanista, supremo: la libertad individual. Brecht conceptúa la libertad como un ideal esencialmente burgués, digno de desprecio y abolición. Como dramaturgo, se sirve de la estética literaria y teatral para ridiculizar a una burguesía objetivada en arquetipos sociales inofensivos y estúpidos, y por eso mismo ridículos, a los que agitan su exclusiva avaricia y su mezquindad superlativa.

> ¡Y mi casa está ahí! Ya ha dicho que no estaba mal. Tengo que tomar en seguida las medidas más enérgicas. No debo llamar su atención de ningún modo. Tengo que desaparecer de su vista. Pero ¿cómo hacer para que no me vea? ¡El tonel! […].
>
> *De pronto suena el teléfono de Dansen. Al principio, éste se queda inmóvil. Sin embargo, como sigue sonando, se ve obligado a ir al teléfono y, con toda precaución, se levanta y se dirige hacia el teléfono con el tonel encima. El extraño contempla con asombro el tonel en movimiento* (Brecht, 1919-1939/2005: 123).

Sin embargo, el proceder de Brecht es de un simplismo clasista próximo al del chiste sexista o racial, contra mujeres o negros (en este caso contra burgueses o pequeños comerciantes)[77]. Podríamos cambiar al protagonista del chiste, y el mecanismo formal que objetivan la burla y la ridiculización

(77) En este contexto histórico, ideológico y social, al nazismo le bastaría identificar al *judío* con el *burgués*, para promocionar y desencadenar de este modo su propia "revolución proletaria", en su caso bajo el signo iluso de una imperativa etnocracia basada en el mito de la *raza aria*.

seguiría siendo el mismo, contra una mujer, contra una persona de raza negra, o contra un autónomo (porquerizo, ferretero, estanquero o zapatero, que son las figuras de esta farsa). Brecht reprocha constantemente a la burguesía ser insolidaria: "Me mantendré inexorablemente al margen de todo. Y me limitaré a vender mis cerdos y basta" (Brecht, 1919-1939/2005: 124). Pero la Historia ha demostrado que la burguesía es entre sí mucho más solidaria y colaboradora transnacionalmente de lo que el proletariado lo fue para sí mismo como organización internacional y universalista (particularmente durante las dos guerras mundiales). El capitalismo y la burguesía no son —no lo han sido nunca— tan ridículos y tan inofensivos como los ha pintado Brecht en su teatro cómico, épico y dramático. La imaginación acaba por convertir toda utopía en un tumor que se desarrolla, con frecuencia horriblemente, en la realidad histórica —basal, conjuntiva y cortical— de una sociedad política. Basta pensar en el Nazismo y en el Marxismo.

Alegorismo, utopismo y simbolismo son los recursos expresivos de los que se sirve Brecht en la mayor parte de sus *Einakter* para plantear problemas sobre los que, en ningún momento, propone solución alguna. Su Literatura política, programática e imperativa, se construye formalmente en alianza con formas explícitas de Literatura sofisticada y reconstructivista, en las que —ha de insistirse claramente— la alegoría y el simbolismo son procedimientos clave. Él mismo calificará de "pequeña alegoría" la pieza ¿Qué cuesta el hierro?, en la que trata de objetivar "su opinión sobre política internacional" (Brecht, 1919-1939/2005: 135). Pero en efecto la obra se limita a ser solo un cuadro, una representación, una opinión, sin contenido crítico ni efectivo alguno, sobre el crimen contra burgueses mezquinos e impotentes. Acausalismo, indeterminismo, idealismo e irrealidad son los pilares del mundo político y social que expone Brecht en esta trilogía final, donde el moralismo marxista y la propaganda socialista de la época (principios del siglo XX) —realmente intraducibles en su sentido original al socialismo actual (principios del siglo XXI)— proscriben toda crítica hacia sus propios dogmas, programas e imperativos políticos.

Sabemos que estas pequeñas piezas teatrales de Brecht, compuestas entre 1919 y 1939, son una alegoría contra el Nazismo concebida desde el Marxismo. Lo sabemos. Pero su propia concepción idealista e ideológica las hizo acríticas, aunque racionales. Y ha de reiterarse aquí que una interpretación es acrítica cuando se construye de espaldas a la realidad efectiva y operatoria, y se basa en la imaginación, la creencia, la experiencia psicológica o la sofisticada apariencia. Dicho de otro modo: lo acrítico surge cuando la forma se desplaza disociándose de la materia, es decir, cuando se interpretan las cosas al margen de los hechos que las hacen posibles, sensibles e inteligibles. Y Bertolt Brecht se comporta de forma completamente acrítica cuando, como dramaturgo, se

enfrenta a sus enemigos ideológicos, y se sirve de una Literatura programática e imperativa con objeto de hacer triunfar al Marxismo como modelo ortodoxo y definitivo de arte. Así es como la Literatura programática o imperativa concluye siempre en un callejón sin salida, al que conducen sus poéticas y preceptivas. Es una Literatura que no envejece, sino que, simplemente, se fosiliza, justo en el momento de su mayor consistencia. Porque no evoluciona. Muere como nace, con sus programas políticos y sus imperativos literarios completamente intactos y perfectamente definidos. Brecht no sobrevivió a su tiempo. Su teatro épico, tampoco. La Literatura programática o imperativa no perdura más allá de las condiciones políticas que la hacen posible. No tiene tiempo para envejecer. Muere virgen y su morada es siempre uno de los más seguros sitiales de la historia política de una Literatura que nunca se reproduce más allá de su propio horizonte de expectativas. La Literatura programática o imperativa siempre se consume dentro de su particular y endogámico sistema preceptivo de normas objetivadas. No hay Literatura más endonímica que la Literatura programática o imperativa.

El destino de todo revolucionario —o *activista*, como se les llama hoy día— es cambiar de ideología a medida que la realidad desmorona los mitos que su imaginación va incubando. Pero un artista, un poeta, un literato, no es jamás un revolucionario, aunque a diario se disfrace como tal en el teatro de su vida pública. Una Literatura programática no se transforma en ninguna otra literatura o manifestación artística, ni evoluciona hacia nuevas formas de preceptiva: simplemente resulta reemplazada por otra Literatura programática que dispondrá nuevos imperativos e ideales, siempre de naturaleza teológica, política o poética.

Tal como Brecht concibe el teatro y la literatura, su dimensión programática e imperativa exige el empaste absoluto de las tres capas de la sociedad política o Estado —basal, conjuntiva y cortical—. Brecht, al fin y al cabo, pese a la densidad de su marxismo, niega toda dialéctica o distaxia posible entre los componentes de cada una de estas capas, así como entre los elementos y términos literarios y teatrales codificados en su preceptiva política e ideológica. Todo, absolutamente todo, responde en Brecht al mismo propósito: Literatura y Política son, en sus *Schriften zum Theater* (1957), como en toda su obra dramática, el mismo elemento.

En sus últimos años, los escritos de Brecht sobre el teatro revelan, con indudable amargura, decepciones indisimulables, en medio de un escepticismo explícito. En su opinión, tras la II Guerra Mundial, "la mayoría de las grandes naciones no tiende hoy a discutir sus problemas en el teatro" (Brecht, 1957/2004: 55 y ss.). El teatro épico, tal como lo soñaba y diseñaba Brecht, necesitaba una sociedad imposible, una utopía política. "Existe —escribía— un enorme desequilibrio entre los temas que interesan en el teatro y los temas

que interesan en general" (55). Lo sabemos: Cervantes no encontró en el teatro de su tiempo los temas religiosos, políticos y literarios planteados como él consideraba que era conveniente plantearlos. Por esa razón hubo de buscar y articular fórmulas poéticas distintas para hacer aflorar en su literatura aquellas ideas y recursos teatrales que pretendió —sin éxito— llevar a la escena. El éxito del teatro cervantino fue un éxito académico, que tuvo lugar a finales del siglo XX, gracias al interés que la crítica universitaria desplegó sobre la dramaturgia del autor del *Quijote*. En este sentido, el camino y el escepticismo brechtianos no eran en absoluto novedosos ni originales. Cuando Brecht lamenta que "los dos elementos constitutivos del drama y del teatro, entretenimiento y didáctica, han entrado cada vez más en conflicto. Hoy sí existe una oposición entre ellos" (74), está muy próximo al Cervantes que en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote* propone, por boca de canónigo, la creación de una institución censora para el control *poético* de las comedias auriseculares destinadas a la representación y a la imprenta. E incluso no faltan en las declaraciones brechtianas ideas que el elitista Ortega Gasset habría incorporado sin dudarlo a su ensayo sobre *La rebelión de las masas* (1930): "La inteligencia y el carácter de las masas son incomparablemente inferiores a la inteligencia y el carácter de los pocos que producen cosas valiosas para la comunidad" (Brecht, 1957/2004: 78)[78]. Saturado del violento marxismo característico del período de entreguerras, Brecht consideraba que el arte siempre está comprometido con un mundo en guerra, y que solo con la guerra la poética puede hacer la paz. Lo cierto es que el arte nunca ha hecho la paz con el mundo, salvo para confirmar programáticamente el servilismo religioso, político o intelectual, de los *artistas*, o de quienes como tales se disfrazan. No hay mayor *colaboracionista* que el intelectual.

4.4. Literatura sofisticada o reconstructivista

Mientras más razone la imaginación, más hermosa será la imaginación de la razón.
Vicente Huidobro, "Yo encuentro" (1925)[79].

La poesía es el álgebra superior de las metáforas.
José Ortega Gasset, *La deshumanización del arte* (1925/1983: 36).

La denominada *Literatura sofisticada o reconstructivista* es aquella que combina, de forma tan poética como retórica, es decir, tan estética como

(78) Acaso nunca como en esta declaración han estado tan cerca Ortega y Brecht, la burguesía y el comunismo.

(79) Reed. en *Manifiestos*, Huidobro (1914-1925/2009: 80).

artificiosa, *contenidos pre-racionales* —o *pseudoirracionales*— y *saberes críticos*, esto es, tipos de conocimiento *antiguos* e incluso *arcaicos*, de naturaleza irracional, propios de la magia, la mitología, la religión y la técnica, con modos de conocimiento *basales*, de naturaleza crítica, sofisticados gracias al desarrollo del racionalismo sobre el que se construyen, perfeccionados y ejercitados en el reconocimiento de la desmitificación que revelan, así como en la aceptación de la filosofía crítica y en la reconstrucción tecnológica y formalista de los materiales literarios. Este tipo de Literatura sofisticada o reconstructivista deja explícitamente al descubierto su naturaleza formalista y esteticista, no exenta con frecuencia de implicaciones lúdicas y recreativas, en las que se incluye de modo más o menos latente o patente el ejercicio de la crítica sobre la complejidad y la realidad de la vida humana. François Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Daniel Defoe, Goethe, William Blake, John Keats, Lewis Carroll, Victor Hugo, Rubén Darío, Franz Kafka, Rainer-Maria Rilke, Vicente Aleixandre, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gonzalo Torrente Ballester, son algunos de los autores más representativos de una amplísima nómina de escritores en cuya obra se amalgaman de forma muy sofisticada *tipos irracionales de conocimiento* y *modos críticos de raciocinio*. Es indudable que toda la literatura de cualesquiera tiempos y lugares está penetrada de esta combinación oximorónica entre contenidos irracionales y formalizaciones críticas de tales contenidos, extraídos con frecuencia de contextos culturales previos a la consolidación del racionalismo humano, y que se reiteran y preservan en él a través de las más diversas formas estéticas, retóricas y poéticas.

En la Literatura sofisticada o reconstructivista, el autor formaliza estéticamente, mediante reconstrucciones tan artificiosas como reflexivas, los componentes arcaicos o antiguos de un mundo indudablemente pretérito y ya inasequible, con frecuencia distante y exótico, pero que la Literatura recupera, sofisticadamente, desde un formato crítico, merced a una experiencia racional que se disimula tras un aparente y seductor irracionalismo. De este modo, la Literatura sofisticada reconstruye el mito desde una experiencia estética absolutamente psicológica: Alberti sabe que no existen los ángeles cuando escribe su poemario *Sobre los ángeles* (1929), y también es consciente de que cuanto expone está destinado a un público que no cree en la existencia operatoria de los númenes celestes de ninguna religión. La mitología resulta soluble en la psicología de la Literatura sofisticada, pero solo en la medida en que la fortalece y la formaliza lúdica y críticamente. En segundo lugar, esta Literatura sofisticada habla de episodios y acontecimientos en los que la magia, lo imposible o lo extraordinario desempeñan una actividad fundamental y decisiva: Kafka sabe que ningún ser humano dispone de la más pequeña posibilidad de despertarse convertido en un insecto, y sin embargo escribe en

1915 una novela en la que Gregor Samsa cuenta cómo es su vida tras haberse transformado, sin que se explique cómo, en un animal que parece ser una cucaracha. La magia de las culturas antiguas —y de las literaturas primitivas o dogmáticas— se sofistica aquí en un discurso sobrenaturalista —propio de las literaturas reconstructivistas, formalistas o esteticistas—, en el que caben lo fantástico y lo maravilloso con todas sus variantes. Kafka no es Apuleyo: aquí no interviene la magia, sino lo sobrenatural aceptado como tal. En tercer lugar, la Literatura sofisticada introduce figuras que reemplazan la religión por el animismo puro: Wenceslao Fernández Flórez, en *El bosque animado* (1943), sabe que ni uno solo de los númenes a los que da vida en su escritura operan en la realidad de Galicia. También lo saben sus lectores. Pero nadie desautorizará la novela por esta razón. Ni tampoco por otra aún más grave, incluso para la época en se publica, cual es el hecho de que las figuras sobrenaturales que la protagonizan carecen de todo fundamento religiosamente ortodoxo, para asumir en su lugar un animismo por completo intransitivo. Son númenes, pero no númenes sagrados, aun cuando la mayoría de ellos está envuelta en una cultura religiosa de signo católico. La religión de las literaturas primitivas pierde en las literaturas sofisticadas su valor sagrado, que resulta intervenido ahora por un animismo puro, en cierto modo neutro, sin duda incrédulo, y jamás teológico. Algo semejante ocurre en buena parte de la obra de otro escritor gallego, como es Gonzalo Torrente Ballester. En su *Ifigenia* (1949), los dioses mitológicos, propios de las religiones secundarias, se comportan como númenes que parecen haber sido educados en un mundo contemporáneo al del autor. No hay en los dioses de Torrente ningún valor sagrado ni religioso. Lo mismo cabe decir de los elementos maravillosos y sobrenaturales que pueblan las páginas, extraordinariamente lúdicas y desmitificadoras, de su *Don Juan* (1963) o de *La saga/fuga de J.B.* (1972). Las literaturas sofisticadas disuelven la experiencia religiosa *arcaica* y *antigua* en la estética formalista de un animismo *basal*. Y en cuarto y último lugar, ha de advertirse que este tipo de literaturas se sirve de todas las técnicas posibles para someter los materiales literarios a procesos de reconstrucción y sofistificación cada vez más complejos y efectistas, desde un relato como *Oficio de tinieblas 5* (1973) de Camilo José Cela hasta una novela como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez o *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, por no hablar de los *Caligramas* (1913) de Apollinaire, del pastiche como género literario específicamente reconstructivista (las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Cela, 1944), o las más actuales formas de literatura digital, en la que el texto puede leerse dentro de un intertexto artístico mucho más amplio y complejo, dentro del cual se yuxtaponen y coordinan digitalmente, a través de la pantalla informática, la palabra escrita —u oral— la música y la pintura (Gullón, 2010).

En suma, el lector y el crítico se encuentran aquí ante un tipo de literatura, la sofisticada o reconstructivista, atractivamente compleja, que procede en sus formas y relaciones de un modo oximorónico, mediante la *recreación racional* de contenidos y materiales pre-racionales o irracionales. En cierto modo, es una literatura que reproduce, desde un racionalismo lúdico, creativo y recreativo, reconstructivo y sofisticado, materiales *praeter-racionales*, procedentes de componentes arcaicos de culturas pretéritas, como el mito, la magia, la religión o la técnica.

Sus formas literarias están muy ejercitadas, y sus autores las han sometido a profundos procesos de reflexión, lo que ha permitido que se nutran, de forma muy atractiva y seductora, de referentes, materiales y componentes en principio irracionales, que una y otra vez se recrean y reconstruyen bajo formas estéticas muy renovadoras, hábilmente experimentales y siempre vanguardistas. Sin embargo, aunque el tratamiento formal, estético o poético, de tales materiales resulte innovador, en su fondo puede revelarse ocasionalmente una nostalgia por lo primitivo, lo mítico, lo genesíaco, o incluso, si se trata de discursos susceptibles de resonancias políticas, esa nostalgia puede proyectarse hacia el elogio de sociedades bárbaras o retrógadas (indigenismo, etnocracias primitivas, etc.), si bien en este último supuesto hablaríamos propiamente de Literatura programática, determinada por la defensa o legitimación de una ideología particular o de una etnarquía arcaizante.

El hecho fundamental es que la Literatura sofisticada reelabora, desde el uso de la razón contemporánea, formas de conocimiento primitivas o *praeter-racionales*. Sus fundamentos y formalización racional están en el eje circular o humano del espacio antropológico, si bien el autor extrae sus contenidos de un eje angular codificado por culturas con frecuencia primitivas y bárbaras, siempre revestidas de adanismo e idealismo roussonianos —un mundo arcádico, inocente, virgen—, cuyos componentes arcaicos se recrean estéticamente de forma racional y crítica. Esta razón explica que la nostalgia del Numen y el mito del Inconsciente broten con mucha frecuencia en este tipo de literaturas, que expresan sofisticadamente una melancólica emoción por formas primitivas de conocimiento, abolidas de forma definitiva por la razón, y que por eso mismo se reconstruyen poética y estéticamente, pero —y aquí reside la más enriquecedora paradoja de su razón de ser— *usando la razón*. ¿Con qué fin?, pues con el fin de recrearse formalmente en materiales míticos, mágicos, religiosos, y técnicamente primitivos, como pueden ser el enigma de escrituras, manuscritos, inscripciones…, característicos de un mundo antiguo e irrecuperable, ajeno ya a la realidad presente, interpretada y categorizada por las ciencias, la filosofía y el racionalismo contemporáneo al momento de su composición. Lo específico de esta Literatura sofisticada o

reconstructivista es que la percepción, construcción y diseño de sus materiales pre-racionales solo es posible desde la interpretación racional, científica, crítica y dialéctica del saber histórico dado contemporáneamente a la altura de la época de su elaboración estética y literaria. Por eso en cierto modo la Literatura sofisticada o reconstructivista puede interpretarse en muchos casos como una nostálgica y sofisticada reconstrucción de un mundo primitivo o prehistórico, o de alguno de los materiales o componentes arcaicos propios de ese pasado. Se trata, en suma, de la reconstrucción racional de un mundo irracional o *praeter-racional*.

En este punto, podría decirse que el lector se encuentra ante una literatura regresiva y progresiva. Regresiva porque supone un *regressus* desde la razón materialista hacia un racionalismo idealista, y siempre ejecutado, desde el uso de formas literarias racionales, hacia los contenidos y referentes materiales de un mundo irracional o pre-racional. Y progresiva, en tanto que su racionalismo —si bien impregnado de idealismo— se ejerce críticamente, enfrentándose de forma dialéctica a la realidad material del mundo contemporáneo al que pertenece su autor.

No por casualidad, la Literatura sofisticada o reconstructivista se sitúa en el modelo que Bueno (2004) asigna a las filosofías contemporáneas, a la vez que se apoya recursivamente, esto es, de forma circular, paralela y simultánea, tanto en el idealismo (←) como en el materialismo (→). Quiero decir con esto último que la Literatura sofisticada reconstruye tanto desde el *materialismo* —críticamente— como desde el *idealismo* —lúdicamente— una poética de la realidad, poética en la que se dan cita conocimientos irracionales idealizados y saberes críticos que los formalizan literariamente, enfrentándolos con la complejidad y la realidad de la vida humana. Nótese que la Literatura sofisticada o reconstructivista asume simultáneamente las dos direcciones, pese a la contrariedad de sus sendos sentidos, que se dan en la Literatura programática o imperativa, cuyo itinerario será el del Idealismo, el cual parte de un Mundo metafísico (M) o nouménico, y en la Literatura crítica o indicativa, cuyo itinerario es el del Materialismo, al tomar como premisa el Mundo fenomenológico (M_i) interpretado por la razón.

$$\leftarrow - - - - - - - - - - \textit{Idealismo}$$
$$\boldsymbol{M_i \subset E \subset M}$$
$$\textit{Materialismo} - - - - - - - \rightarrow$$

Ahora bien, conviene advertir aquí, a propósito del trayecto idealista que toma como punto de partida el mundo irracional como referente o repositorio de una "verdad" superior y trascendente, que las supuestas formas irracionales

de la Literatura sofisticada o reconstructivista, tan invocadas en obras como la poesía de William Blake, John Keats, *Les chants de Maldoror*, los versos de Rainer-Maria Rilke, el surrealismo bretoniano, el teatro de Lorca, o las formas estéticas de la literatura fantástica y maravillosa, son componentes arcaicos recuperados con frecuencia por la contemporaneidad de su esplendor estético y numinoso. Lo cierto es que de este modo el autor acaba por perpetuar, desde el racionalismo más metafísico, la presencia del eje angular en la creación literaria *contemporánea*. La mitología y la numinosidad están destinadas a poblar un mundo visible y, paradójicamente, *racional*. ¿Por qué? Pues porque, en realidad, todo irracionalismo es un racionalismo *de diseño*. El irracionalismo es, como la imaginación y la fantasía, obra de la razón humana.

Y entre todos los irracionalismos, el mejor y más racionalmente diseñado es el que ha dado lugar a la idea de Inconsciente, el nombre que el siglo XX da a la Metafísica tradicional, merced a la seducción poética y retórica del psicoanálisis freudiano. Tras el inconsciente, y en el inconsciente mismo, no hay nada. El inconsciente no existe. Es un mito. Pero uno de los mitos más narcisistas y seductores que se hayan construido jamás. Se trata de un sueño freudiano, compartido por infinitos sofistas, como Lacan, quienes le han sacado un partido y una rentabilidad populista y académica desorbitante, la cual no prueba ni de lejos la validez ilusoria de tales "teorías", sino el poder de seducción de sus discursos y metáforas, es decir, la ignorancia espectacular e histórica de generaciones y generaciones de profesionales de las denominadas "ciencias humanas", auténticos tratantes de una suerte de ocultismo académico y sofisticado.

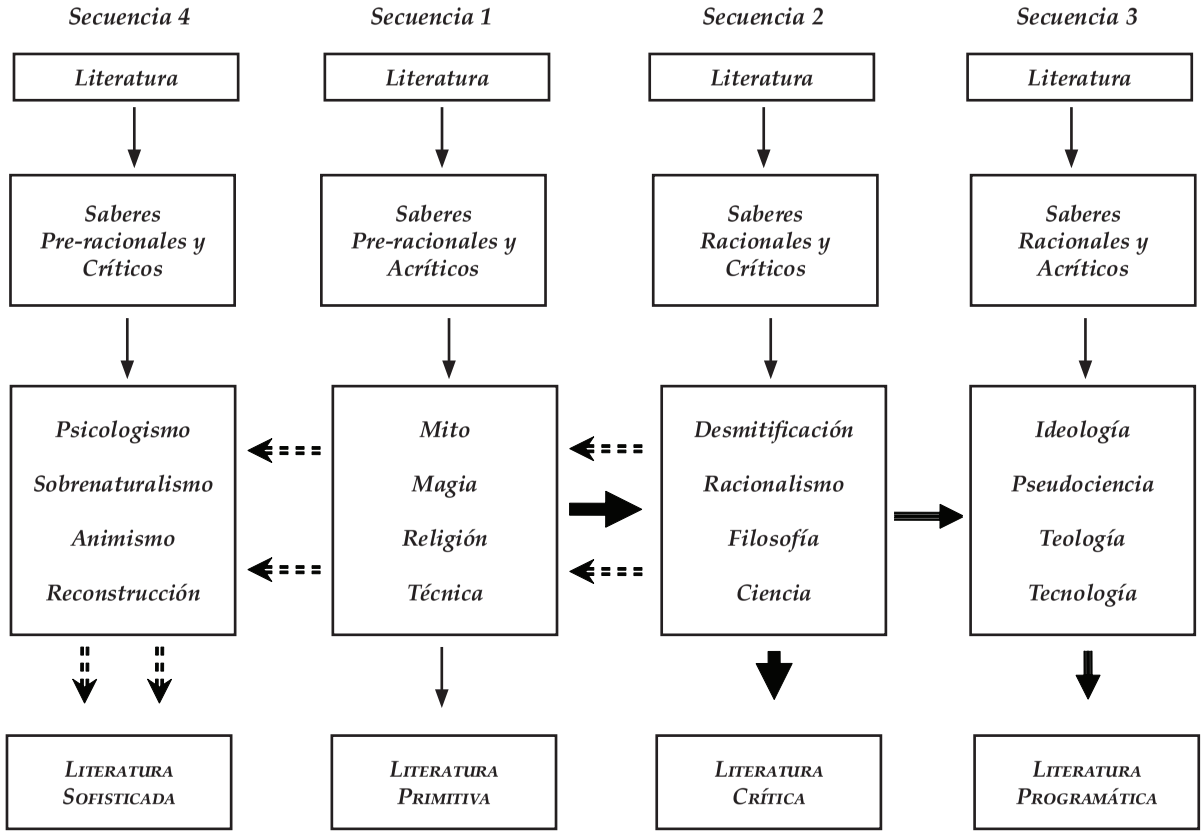
El surrealismo es una estética y una poética cuyo diseño es absolutamente racional. El surrealismo es obra de una razón insatisfecha. Es realmente inconcebible al margen de la razón, desde el momento en que es una de las formas de la que se sirve la razón humana para restaurar en el arte y en el mundo contemporáneos la nostalgia del mito. Hablar de surrealismo equivale a hablar de una recuperación racionalista del mito que, una vez restaurado, se presenta en sus formas como ajeno a la razón que lo ha reconstruido y diseñado, es decir, que lo ha hecho posible y sensible, además de inteligible. Los contenidos de la estética surrealista se presentan formalmente como si, en lugar de ser una consecuencia racional del logos humano, fueran un impulso acrítico y apriorísticamente dado, que resultara descubierto *inocentemente* por una especie de "inconsciente" —auténtica fantasmagoría metafísica y retórica, además de altamente poética, esgrimida por la tropología freudiana, con objeto de someter a la totalidad del género humano a una suerte de dependencia insuperable, procedente de una realidad todopoderosa e incontrolable, la cual, lejos de ser divina y trascendente,

resulta ser muy humana y muy inmanente, y, al contrario que todo dios, resistente a cualquier posible negación, so pena de ser acusado el nihilista que se atreva de incredulidad, ignorancia o enfermedad represiva de variado género y pelaje. El surrealismo no es sino un movimiento estético que encierra y articula una crítica específica y rigurosa contra una muy determinada idea de racionalismo humano, precisamente aquel que afirma la simplicidad del ser humano y que niega la decisiva complejidad del pensamiento subjetivo, tratando ese racionalismo chato de hacer legible el pensamiento humano en términos propios de un pensamiento simple. En una democracia en la que no hubiera nada que ocultar el surrealismo no tendría ni la más pequeña posibilidad de existir. Dicho de otro modo, no tendría razón de ser. Resultaría implanteable, por innecesario. El surrealismo es fruto y obra de una razón oprimida —no de una razón que reprime—, que ha de buscar para manifestarse, desarrollarse y preservarse, formas ilegibles e imperceptibles a la razón opresora. El surrealismo es una de las alternativas dialécticas de las que se sirve la razón humana para enfrentarse a aquellas otras formas racionales que, en un determinado momento, pueden resultar inconvenientes al ejercicio de determinadas facultades estéticas, sociales o políticas. Cuando el arte no encuentra apoyos en el racionalismo establecido, busca formas nuevas, inéditas y alternativas de razonar, es decir, busca la sistematización de un racionalismo *diferente*. Esto es precisamente el surrealismo, un *racionalismo diferente.* El arte es la forma a través de la cual razonan quienes superan las deficiencias y limitaciones de las ciencias. Surrealismo es, pues, razón contra razón, es decir, dialéctica, pero en absoluto es obra o resultado de la sinrazón. Del irracionalismo no sale nada susceptible de ser inteligible. Ni en las ciencias ni en las artes.

La retórica demuestra cuán necesarios son los recursos técnicos para hacer visible algo que de "otro modo carecería por completo de valor. Es el magno y hondo reproche de Platón a los poetas: "*Τριτόν τί ἀπὸ τῆς ἀληζείας*" (*República*, X, 602). La Literatura, y el arte en general, es la tercera de las capas que cubre, desde la apariencia, la verdad. Los númenes, como los mitos y las figuras ejecutoras de la magia, desde los arúspices, chamanes y profetas, en su coalición con la razón, hacen que la Literatura se sofistique. El irracionalismo aquí convocado no es un irracionalismo natural, genuino, auténtico, fruto de la ignorancia. No. Es un irracionalismo fingido y artificial, creado y recreativo, lúdico y adecuado incluso al divertimiento. Es un irracionalismo de diseño. Sofisticado. Un irracionalismo reconstruido, ¿por quién?: por la Razón.

No por casualidad la Literatura sofisticada o reconstructista constituye el cuarto y último estadio de la Genealogía de la Literatura, desde el momento en que sus componentes son resultado de la combinación de tipos

de conocimiento crítico, conformados en el modelo de la Literatura crítica o indicativa, y modos de conocimiento pseudoirracionales, es decir, de inspiración y origen irracional —según el modelo de la Literatura primitiva o dogmática—, pero siempre diseñados racionalmente, con frecuencia desde un racionalismo idealista, cuya elaboración y formato sigue el modelo de la Literatura programática o imperativa. En suma, podría afirmarse que a una Literatura sofisticada solo se llega plenamente tras haber atravesado la genealogía de las precedentes familias o linajes literarios. De deste modo se explica que el mito, la magia, la religión y la técnica (Literatura primitiva o dogmática), tras haber conocido el impacto de los conocimientos críticos, respectivamente se desmitifique, se racionalice, se enfrente a la filosofía y se desarrolle en paralelo a la ciencia (Literatura crítica o indicativa); que al contacto con un idealismo acrítico se convierta el mito en ideología, la magia dé lugar a pseudociencias, la religión se articule en una teología, y la técnica alcance una expansión tecnológica; así, como último estadio, la Literatura es capaz, de forma muy sofisticada y racional, de recuperar el mito a través de la psicología del lector, de reproducir la magia a través del sobrenaturalismo evocado en los referentes literarios, de retrotraernos a la religión numinosa merced al animismo de la naturaleza, y de recrearse lúdicamente en la generación y regeneración de técnicas y formas experimentales de la estética verbal a través de la reconstrucción de todo tipo de materiales literarios, desde el pastiche hasta la imitación poética o la continuación intertextual. Psicologismo (surrealismo, creacionismo…), Sobrenaturalismo (literatura fantástica y maravillosa), Animismo (Goethe, Blake, Keats, Rilke, Aleixandre…) y Reconstructivismo (pastiche) son las principales configuraciones poéticas de la denominada Literatura sofisticada o reconstructivista.


Secuencia 4
Secuencia 1
Secuencia 2
Secuencia 3
Literatura
Literatura
Literatura
Literatura
Saberes Pre-racionales y Críticos
Saberes Pre-racionales y Acríticos
Saberes Racionales y Críticos
Saberes Racionales y Acríticos
Psicologismo
Sobrenaturalismo
Animismo
Reconstrucción
Mito
Magia
Religión
Técnica
Desmitificación
Racionalismo
Filosofía
Ciencia
Ideología
Pseudociencia
Teología
Tecnología
Literatura Sofisticada
Literatura Primitiva
Literatura Crítica
Literatura Programática

La Literatura sofisticada o reconstructivista ha sido sin duda, particularmente desde el triunfo del Romanticismo europeo, la principal responsable del éxito de las interpretaciones contemporáneas de los materiales literarios basadas en criterios más *sensibles* que *inteligibles*, es decir, en experiencias fenomenológicas y psicológicas, de naturaleza subjetiva, antes que en prácticas y análisis conceptuales y lógicos, de orden objetivo y crítico. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: la Literatura sofisticada o reconstructivista ha estimulado intensamente el deseo y la satisfacción de las interpretaciones psicológicas (M_2) de los materiales literarios frente a la necesidad y la exigencia de las interpretaciones lógicas (M_3). Ha propiciado, en suma, lo sensible frente a lo inteligible, y ha ido incluso más lejos, al postular, pervertidamente, un enfrentamiento o lucha entre sensibilidad y racionalismo, como si aquella ocultara una forma superior de relación y entendimiento con el mundo y los seres humanos, o como si este solo fuera una facultad o una potencia represora y homicida. La literatura sofisticada o reconstructivista ha hecho creer a muchos lectores, y también a muchos críticos, que la Literatura es una cuestión de sentimientos más que de inteligencia, del mismo modo que la Literatura programática o imperativa se ha presentado ante muchos destinatarios e intérpretes como una cuestión de solidaridad, de compromiso o de ideología. La Literatura sofisticada o reconstructivista puede y debe ser, por supuesto, interpretada conceptualmente (M_3), pues solo gracias al análisis lógico y objetivo de sus materiales puede gnoseológicamente identificarse y examinarse como tal. Bajo ningún concepto la interpretación de la Literatura puede limitarse, reducirse o preservarse en los límites fenomenológicos o psicológicos de lo meramente sensible, como si la sensibilidad pudiera disociarse o separarse impunemente de la inteligencia que la hace legible. Lo sensible es inteligible, y el fin de la Teoría de la Literatura es demostrar que la Literatura es conceptualmente inteligible. En este sentido, cabe afirmar que la Literatura es la más sólida y atractiva alianza que ha existido jamás entre la Poética y la Razón humanas. Si la Poética y la Razón se disociaran o divorciaran, la Literatura perecería. El científico puede ser insensible, pero el artista no puede ser irreflexivo. Lo he dicho muchas veces a lo largo de este libro, y también en otras de mis obras: no hay Literatura irracional, sino hallazgos poéticos y literarios que se sustraen a determinadas formas de racionalismo incapaces de comprender las nuevas exigencias de obras artísticas que inauguran nuevos horizontes racionales de expectativas. No hay obras literarias irracionales, sino lectores carentes del racionalismo exigido por tales creaciones del arte verbal. Dicho de otro modo, no hay literatura irracional, sino Literatura sofisticada o reconstructivista. En el arte, todo irracionalismo es un irracionalismo *de dise*ño *(racional)*. Fijémenos en este poema Vicente Aleixandre:

Mira mis ojos Vencen el sonido
Escucha mi dolor como una luna
Así rondando plata en tu garganta
duerme o duele
O se ignora
O se disuelve

Forma. Clamor. Oh cállate. Soy eso
Soy pensamiento o noche contenida

Bajo tu piel un sueño no se marcha
un paisaje de corzas suspendido[80]

Se trata del poema "Instante", perteneciente al libro *Espadas como labios* (1932). Es un ejemplo superlativo de Literatura sofisticada o reconstructivista. El poema reproduce la experiencia psicológicamente punzante de un pensamiento insoluble, posiblemente de repercusiones eróticas. La pulsión azota la conciencia del individuo en los instantes oníricos. La razón puede percibirlo perfectamente, y por ello le da forma, mediante imágenes y metáforas en las que el propio Lorca podría reconocerse: una Luna que es signo de dolor y agonía, iluminando el contorno de un cuello, como un collar de besos hirientes. Dormir es sufrir. El sueño coexiste con la razón, doliente. En el mundo de los sueños el ser humano es más débil, porque la razón no lo defiende del dolor. El racionalismo no reprime el sentimiento, sino que protege al ser humano del acoso de pulsiones irreflexivas. Un cuerpo desposeído de razón es más vulnerable a las consecuencias nocivas del dolor, la inquietud, el desasosiego, el insomnio, la neurosis, la angustia, de lo que lo será una mente racionalista. Todo en el sueño es más vulnerable, porque la sensibilidad pierde las posibilidades que le ofrece la inteligencia. El poeta se sirve de una forma de comunicación autológica (Maestro, 1994), en la que el sujeto interior, el destinatario inmanente del verso, es el propio yo que lo enuncia. El pensamiento que le atormenta en su sueño, en su duermevela, es "forma", es "clamor", es algo que "duele", y se "ignora", algo que "ronda" y "se disuelve", lesionando la sensibilidad y azotando la ausencia instantánea de razón. El dolor irracional y psicológico es reincidente: "bajo tu piel un sueño no se marcha". Ni hay forma de silenciarlo, pues ni siquiera obedece al imperativo "cállate". Los ojos del poeta, abiertos pese a suponérsele dormido, son más expresivos que su verbo. Dicen más que cualesquiera palabras: "Mira mis ojos Vencen el sonido". Aleixandre, en este punto, es hijo de la

(80) Vicente Aleixandre, "Instante", *Espadas como labios* (1932/2005²: 292). Suprimo los signos de puntuación (excepto en el verso 5), con José Luis Cano y frente a Duque Amusco, ateniéndome a la versión original del poema.

metafísica de su tiempo, donde M es lo inconsciente, es decir, un mundo irracional e ininteligible, desorganizado e inconmensurable, pero también inderogable, porque para hacerlo atractivo en su expresión —y rentable en sus posibilidades de comunicación— se nos ha impuesto la idea freudiana de que en el inconsciente habita el deseo, como si el inconsciente fuera un órgano más del cuerpo humano, en el que depositar "nuestras cosillas", como lo son el hígado, los riñones o la trompa de Eustaquio. Seductora tontería. Se ha subrayado con insistencia a lo largo de este libro que el inconsciente freudiano es un mito, un trampantojo, una figura retórica, un fantasma tras el cual no hay absolutamente nada sólido ni científico, salvo una rentabilidad editorial, mercantil e incluso académica, enormemente útil a cuantos viven del ejercicio de esta tropología. Inmediatamente el terreno está disponible a la intervención de los artistas, de modo que solo a través del arte el mundo de lo oscuro y de lo oculto, el mundo de nuestros deseos, puede hacerse sensible e inteligible, determinándose mediante una recreación de formas estéticas. El deseo se nos impone como una estrategia que ninguna prevención puede detener. Aleixandre encuentra en esta Idea de Mundo (M), como materia ontológico-general o materia indeterminada, el mejor referente para hacer brotar de él el fundamento del Mundo interpretado (M_1) en su obra poética: el sexo y el amor, el placer y el dolor, el deseo y la realidad. Pero el sexo solo engaña, y solo es una experiencia engañosa, cuando va acompañado del amor o del dinero. Cuando no es así, es decir, cuando vive emancipado de esta causa (la ilusión) y de aquella consecuencia (la prostitución), el sexo es lo que realmente es: pura razón práctica. La lógica del amor se disuelve fácilmente en metáforas. La lógica del sexo se resuelve en la unión corporal y humana. La poesía de Vicente Aleixandre, bien en contra de lo comúnmente publicado, tiene mucho más que ver con el sexo que con el amor. Mucho más con la materia y el cuerpo que con cualesquiera otras cuestiones. Cabe preguntarse cuáles son —¿dónde están?— las construcciones amorosas del mundo contemporáneo. ¿Qué es lo que los seres humanos de hoy son capaces de hacer por amor? ¿En qué se materializa la fuerza de un amor del que tanto se habla y se escribe, y cómo se formalizan esas fuerzas? ¿Cuáles son sus obras? ¿Cuáles sus consecuencias?

Como material literario, formal y verbalmente constituido (M_1), este poema habla en primer lugar a los sentidos del lector o del oyente. Pero en ningún caso la Literatura en él contenida puede limitarse al umbral meramente fenomenológico o psicológico de sus receptores (M_2), pues si no interviene la razón (M_3), el poema resulta ininteligible. A menos que queramos proponer una interpretación mística o irracional del texto, cuyo misticismo o irracionalismo habría que fundamentar y justificar racionalmente, es decir, de forma aberrante o extraviada, desautorizando, sin duda, la realidad literaria

del propio texto, de su autor —Vicente Aleixandre—, y de numerosos lectores e intérpretes precedentes.

En consecuencia, las interpretaciones de los materiales literarios (M_1) pueden ser de dos tipos: sensibles (M_2) e inteligibles (M_3). Serán sensibles (M_2) si están basadas en experiencias meramente psicológicas, presupuestos fenomenológicos o exigencias idealistas, y serán inteligibles (M_3) si se fundamentan en hechos interpretados desde criterios conceptuales y lógicos, que, además, den cuenta de aquellas realidades materiales que los hacen posibles como tales hechos (*verum est factum*: la verdad está en los hechos). Las interpretaciones sensibles siempre preceden a las inteligibles, pero no siempre desembocan en estas últimas. A veces, desembocan en un tercer mundo semántico. Particularmente, cuando se preservan, como tales, encerradas en la "vida interior" de un lector que renuncia a la razón para interpretar, más allá de su propia sensibilidad, el contenido y la forma de los materiales literarios. Toda interpretación que no rebase el umbral fenomenológico o psicológico (M_2) de los hechos, en este caso, de los materiales literarios (M_1), resultará una interpretación sensible, con frecuencia de naturaleza epistemológica (objeto / sujeto), carente de fundamentos críticos que permitan articular una interpretación inteligible en términos conceptuales y lógicos (M_3), lo suficientemente desarrollados como para adentrarse en una gnoseología (materia / forma). Las interpretaciones sensibles, basadas en una fenomenología de los hechos y en una epistemología del sujeto, cuya base es el propio *yo*, suelen ser fuente de idealismos, al incurrir en una hipóstasis de las formas. Por su parte, las interpretaciones que aquí denominaré inteligibles, basadas en una gnoseología, exigen siempre como premisa una realidad material, de la que no se desprenden en ninguna de sus valoraciones ni conclusiones. La gnoseología nunca pierde de vista la realidad; la epistemología ilusiona toda visión de la realidad, convirtiendo a esta última en un espejismo.

Ontología		*Fenomenología*		*Gnoseología*
Materiales literarios (M_1)	→	Interpretaciones Sensibles (M_2)	→	Interpretaciones Inteligibles (M_3)
Hechos		*Idealismo*		*Materialismo*

Sucede que las interpretaciones sensibles (M_2) pueden ser de dos tipos: *irracionales* o *racionales*. Son irracionales si se basan en el mito, la magia o la religión (numinosa o mitológica); y son racionales si la sensibilidad que

interpreta se apoya en la psicología subjetiva, el sobrenaturalismo formalista (verbal, fabuloso, imaginario, fantástico, maravilloso…) o el animismo poético (animales que hablan, volcanes que dialogan con el ser humano…). A su vez, las interpretaciones inteligibles (M_3) pueden ser *críticas* o *acríticas*. Son críticas si se basan en la Crítica, la Ciencia y la Filosofía; y serán acríticas si se apoyan en ideologías, pseudociencias o religiones teológicas.

Esta tipología de la interpretación literaria que acabo de exponer está en la base de todas y cada una de las teorías de la literatura que han probado fortuna en la interpretación de los materiales literarios, teorías que el lector podrá identificar fácilmente en una o varias de las áreas expuestas en el siguiente gráfico:

Interpretaciones de los materiales literarios	Sensibles (M_2)	Irracionales	*Mito*	*Magia*	*Religión*
		Racionales	*Psicología*	*Sobrenaturalismo*	*Animismo*
	Inteligibles (M_3)	Críticas	*Crítica*	*Ciencia*	*Filosofía*
		Acríticas	*Ideología*	*Pseudociencia*	*Teología*

Por lo común, la mayor parte de las teorías literarias despliegan su actividad en varias secciones o áreas del gráfico, si bien resultan ancladas en una zona fundamental, como le ocurre a la estilística de Dámaso Alonso con la *psicología*, a la mitocrítica de Northrop Frye con el *animismo*, al psicoanálisis freudiano con el *mito*, a la pseudo-teoría literaria feminista con la *ideología*, a los intérpretes cristianos de Calderón con la *teología*, a la teoría de los polisistemas —y la *lógica borrosa* (cuando cae en manos de "teóricos de la literatura")— con la pseudociencia, a las retóricas indigenistas y etnocráticas (en funciones de "estudios culturales") con la *magia* y la *religión* numinosa, etc… La posmodernidad se mueve básicamente entre las interpretaciones irracionales de los materiales literarios (mito, magia y religión) y las interpretaciones acríticas (ideología, pseudo-ciencia y teología enmascarada de nihilismo). Las teorías literarias formalistas, desde la escuela morfológica alemana hasta el neoformalismo francés, pasado por el formalismo ruso, han situado siempre sus premisas en las interpretaciones inteligibles y críticas, de claro fundamento crítico, científico y filosófico, aunque en algunas de sus manifestaciones hayan incurrido posteriormente en interpretaciones sensibles y racionales, desembocando sobre todo en la psicología (estilística, *new criticism*, estética de la recepción, semiología…) o en la sociología (corrientes marxistas, pragmática literaria…).

El lector puede constatar a estas alturas muchas de las características sumarias de las cuatro familias de la genealogía literaria. La Literatura primitiva o dogmática se presenta como anterior al mundo e incluso a

su propia historia. Previa a la razón y a la crítica, es una literatura que se incorpora retrospectivamente a la Historia de la Literatura porque es anterior, conceptualmente hablando, a la formalización de los materiales literarios. Es, en muchos modos, una literatura inverosímil y, sobre todo ucrónica. Construcción germinal y decisiva, muere antes de ser interpretada como literatura, pues sus artífices y contemporáneos la componen y preservan como texto sagrado, que no literario. Frente a la ucronía de la Literatura primitiva o dogmática, la Literatura crítica o indicativa se caracteriza por no ser ni utópica ni ucrónica, sino por instalarse ejecutivamente en la realidad, tratando de influir operativamente en sus nódulos fundamentales. Es, diríamos en este sentido, una literatura eviterna: nace y no muere. La Literatura programática o imperativa sí es utópica. Es además partidista y gremial, y completamente acrítica consigo misma, justifica la moral de su grupo y el programa de sus ideales. Es una literatura estructural: no muere, se fosiliza. Se enquista. Por último, como se verá en los ejemplos críticos que se aducen a continuación, la Literatura sofisticada o reconstructivista es utópica y ucrónica, se sitúa de algún modo "fuera del mundo", artificiosamente ajena o paralela a la realidad. Conserva la crítica, pero se expresa a través de un irracionalismo de diseño, sofisticadamente construido por la razón. Porque esta literatura se sirve siempre de una razón disfrazada de contrasentidos, si bien todos ellos hábilmente organizados. Ofrece una visión diferente, anómala, imposible y con frecuencia deliberadamente irreal de la realidad. Es una literatura tecnológica y pseudoirracional, que da lugar a obras de orfebrería poética y verbal, de modo que cada pieza es una joya única. Diríamos, en suma, que la Genealogía de la Literatura se despliega a lo largo y ancho de cuatro modalidades o familias literarias, cada una de ellas con una cualidad representativa y específica, que no exclusiva ni excluyente: *ucrónica* y *retrospectiva* (Literatura primitiva o dogmática), *eviterna* y *actualista* (Literatura crítica o indicativa), *estructural* y *utópica* (Literatura programática o imperativa) y *tecnológica* o *de diseño* (Literatura sofisticada o reconstructivista).

A modo de ejemplo consideraré un poema de Juan Ramón Jiménez en el que se objetivan versos claves y definitorios de una Literatura sofisticada o reconstructivista. Me refiero al titulado "Balada de la mañana de la cruz", que abre su libro *Baladas de primavera*, de 1907, y cuya versión definitiva es la siguiente[81]:

(81) Juan Ramón Jiménez corrigió meticulosamente a lo largo de toda su vida la mayor parte de su poemas. Sobre el cuidado y la exigencia de tales correcciones, vid. entre otros los estudios, muy recientes, de Gómez Trueba (2012), Silvera (2008, 2010, 2012) y Varo Zafra (2011).

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera.
¡Vivan las rosas, las rosas del amor,
entre el verdor con sol de la pradera!

Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos
por romero y por amor…

Si yo le digo: ¿no quieres que te quiera?,
responderá radiante de pasión:
¡cuando florezca la cruz de primavera,
yo te querré con todo el corazón!

Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos
por romero y por amor…

Florecerá la cruz de primavera.
y le diré: ya floreció la cruz.
Responderá: …¿tú quieres que te quiera?,
¡y la mañana se llenará de luz!

Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos
por romero y por amor…

Flauta y tambor sollozarán de amores,
la mariposa vendrá con su ilusión…
¡Ella será la virgen de las flores
y me querrá con todo el corazón![82]

Este es un poema que pertenece a su etapa decandentista de Moguer, que se sitúa entre los años 1905 y 1912, hasta que en diciembre de este último año Juan Ramón regresa de nuevo a Madrid —donde vive de rentas familiares[83]— para instalarse en la capital española hasta agosto de 1936, fecha en que se exilia a Estados Unidos con un pasaporte diplomático.

La metáfora esencialista, que identifica a Dios con lo azul como atributo o accidente, es de ascendencia simbolista y, por supuesto, modernista. Y como recurso modernista lo utiliza Juan Ramón Jiménez no solo en este

(82) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 681), "Balada de la mañana de la cruz", *Baladas de primavera* (1907).

(83) En una carta sin fecha conocida, pero supuestamente de 1912, Juan Ramón Jiménez escribe a Martínez Sierra desde Moguer: "Necesito salir de aquí cuanto antes […], todo esto en un pueblo pequeño […], sin una sola persona —¡ni una!— que se interese por las cosas de arte […]. Estoy vendiendo las fincas que aquí me quedan […] para irme a Madrid del todo. He calculado y puedo disponer de 40 duros mensuales durante unos cuantos años" (*apud* Gullón, 1961: 109-110).

poema inicial de *Baladas de primavera* —y también en el último[84]—, sino además en varias composiciones de su primera etapa poética, anterior a la composición del *Diario de un poeta recién casado* (1917), y de su segunda etapa, en la que el modernismo cede el paso a una poesía pura o desnuda. En la lírica juanramoniana lo azul será siempre un atributo o cualidad que remite de forma inequívoca a la esencia de una plenitud emocional y psicológica, en ocasiones incluso pseudo-mística. El resto de los términos, referentes y relaciones del poema pertenecen a una Literatura sofisticada o reconstructivista mucho menos audaz y expresiva que la contenida en una afirmación como "Dios está azul". Se trata de una valoración estética e ideal de lo popular, que recrea, por una parte, de forma muy estilizada, un incipiente diálogo o autodiálogo entre enamorados, como figuras invisibles, pero audibles, que brotan de un *locus amoenus* rural y bucólico[85], y que, por otra parte, reconstruyen sofisticadamente, en forma de balada, una escena folclórica y costumbrista, musical y poética[86], vinculada a los rituales festivos de la primavera[87].

---

(84) Se trata del poema XXVI, titulado "Balada del prado con verbena", en la que de nuevo, lúcidamente, "¡Dios está azul, la vida está serena, / todo se ríe de luz y de ilusión!" (Jiménez, 2005: I, 706). El poema gira en torno al apelativo "Blanca", onomástica tras la que seguramente se oculta el nombre propio de quien se supone fue su primera novia, Blanca Hernández-Pinzón, cuñada de Victoria, hermana de Juan Ramón Jiménez (vid. al respecto Blasco, 2005: 666). Pero lo importante aquí es subrayar el intertexto de apertura y de clausura del poemario, en torno a ese "Dios está azul", como expresión pletórica de plenitud y satisfacción emocionales en consonancia con la naturaleza como espacio absoluto. En palabras de Blasco, "evidentemente, esta coincidencia no es casual, sino que responde a una voluntad de ajustar la totalidad del poemario a una estructura circular, que, por otro lado, es la predominante […] en la composición de un número importante de los poemas de este libro" (Blasco, 2005: 667).

(85) Tras el interés que suscita la naturaleza en muchos de los autores literarios de la denominada Edad de Plata está el krausismo. Su culto a lo popular, a la cultura terruñera, al folclore rural y naturalista, al "espíritu" y al "alma" de los hombres y mujeres del campo, con todo el idealismo que acompaña semejante valoración estética de lo tradicional y casticista, es determinante. Sobre todo en quienes no trabajaron nunca el campo con el sudor de su frente. Otra será la interpretación que la denominada "poesía social" hará de los mismos hechos.

(86) Javier Blasco ha explicado con mucho acierto la importancia que en *Baladas de primavera* adquiere la canción —con las estructuras populares y tradicionales de la glosa, el villancico o el zéjel— para la lírica juanramoniana, así como sus efectos concretos, entre ellos el "consciente y decidido esfuerzo por adelgazar el poema" (Blasco, 2005: 669). No es este un hecho baladí, sino un paso más hacia lo que desde *Estío* (1916) —y sobre todo *Diario de un poeta recién casado* (1917)— será la *poesía pura* o *desnuda*. La musicalidad, como el interés por el cromatismo poético —azul, verde, rosa, blanco, oro…—, es un recurso de visibles influencias impresionistas. El krausismo fue pedagógico pero no revolucionario.

(87) "El día de la Cruz de mayo (primer domingo de ese mes), como la Noche de San Juan, son fechas claves de la primavera. El Domingo de la Cruz se celebra fiesta en Moguer y el poeta canta esta fecha en algún otro poema; por ejemplo véase el que en *Pastorales* comienza "El tambor llama a la flauta", donde la compañera del poeta parece ser María Almonte, la hija del médico Rafael Almonte. La vinculación del romero con este tipo de celebraciones se encuentra

Entre los poemas de su etapa modernista donde lo azul hace acto de presencia figura "Tarde azul y fría" (*Las hojas verdes*, 1906), en el que el poeta se sitúa "Sobre esta sombra azul, en la belleza / de oro de la tarde dolorosa…"[88], sumido en un estado de ánimo de infeliz quietud; y la elegía XCVII, que comienza "¡Mujer, abismo en flor, maldita seas! Rosa...", donde se canta una vivencia psicológica, exultante y pletórica, sin duda más imaginaria que real, cuya protagonista es un prototipo de mujer amante y lírica: "¡Yo iba cantando, un día, por la pradera de oro, / Dios azulaba el mundo y yo era alegre y fuerte; / tú estabas en la hierba, me abriste tu tesoro, / y yo caí en tus rosas y yo caí en la muerte!" (*Elegías*, 1908)[89]. Una pieza clave más de esta intertextualidad de lo azul es el fragmento CXXX del *Diario de un poeta recién casado* (1917), compuesto en Nueva York el 3 de mayo, y titulado precisamente "Me siento azul", esto es, en términos de poética juanramoniana, "me siento plenamente feliz".

> ¡Qué gusto poderlo decir sin que a nadie le extrañe, aunque le fastidie! Azul, sí… Antes de saber que el rubio y seco inglés lo decía de este modo, ya yo, que como el que lo dice y el que no lo dice, me había sentido azul muchas veces —no tantas quizá como supone Fitzmaurice-Kelly que, en su lamentable *The Oxford Book of Spanish Verse*, me ha bautizado en azul de cromo y a su gusto cuatro poesías—, lo había dicho y escrito: *Dios está azul*... Porque no se trata de decir cosas chocantes, como puede creer cualquier poeta del Ateneo de Madrid o del Club de Autores de New York, sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo. Sí. ¡Qué gusto! «Me siento azul». «¡Qué azul estás!» «Tengo los azules en el cuerpo»…
>
> Pero no para matarlos, como quiere ese anuncio del tranvía, en que un cazador —periódico de chistes— mata, rojo en fondo amarillo, a dos «azules» atados, en forma de demonios, a un árbol seco.
>
> No, no hay que matar la pasión de ánimo, mala o buena que sea. Hay que dejarla libre, hasta que ella quiera, ¡que ya querrá!, como yo me dejo hoy, azul, estar y nombrarme azul en esta New York verde, con agua y flores de mayo[90].

---

ya en Lope de Vega. Varias baladas tendrán como tema diversos motivos de la vegetación y del mundo natural (flores y pájaros, sobre todo), temática que viene a coincidir con la de un libro inédito de prosa en el que Juan Ramón trabajaba en este mismo momento (*Flores de Moguer*)" (nota de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, *apud* Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, 2005: I, 717).

(88) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 615).

(89) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 559).

(90) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 144-145), "Me siento azul", *Diario de un poeta recién casado* (1917).

Todavía en una fecha tan avanzada —y crítica— como es 1936, Juan Ramón Jiménez prosigue en la preservación cromática del azul en sus poemas con el sentido de plenitud y autocelebración. Es lo que singulariza la composición titulada "El azul relativo", que Sánchez Barbudo califica de "extraño poema", donde la exultación emocional resulta reducida a un frágil presagio, consecuencia de un efecto retórico de enorme difusión a lo largo del siglo: la lúdica —a veces también patológica— escisión o disolución del yo lírico en varias figuras. Este recurso resultó de una extraordinaria fertilidad en la obra de poetas como Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges (Maestro, 1998a), entre muchos otros, y encuentra en Miguel de Unamuno claros antecedentes, desde títulos como "Es de noche en mi estudio" (*Poesías*, 1907) y poemarios como *Teresa* (1924).

De la noche ha saltado. Y yo le digo
«Te cojeré, sabré de ti».
Y doy un salto
tras ello.
Nuestras sombras
henchidas, plenas, exaltadas,
se enlazan o se esquivan,
pasando su quizás entre las rosas,
cojidas de facción por una estrella,
perdiéndose, ya a punto, con el agua.

«Sí, sí eras tú», me dice.
Y al instante,
se olvida el tú en lo oscuro,
el tú que era, que iba a ser, que había sido,
el tú de ello, mío, nuestro;
el sí que, allá en el fondo
del gran jardín de nuestro olvido,
vive en el májico palacio,
con secreto total, de la memoria.

«¡Eres tú, fuiste tú!», le digo,
«y yo ¿te fui, te soy?»

Un frío entre los dos nos elimina,
el frío del no solo.

Y salto de la noche
a mi cobijo que era mi verdad,
la verdad del resigno y del conforme.

Y todo queda ante mi vista chico,
cerrado muro de azul yerto,
¡el azul relativo, el pobre azul,
plano, lo mismo, como ayer, como antes![91]

El poema no es extraño en absoluto. Es, simplemente, un autodiálogo resultante del desdoblamiento retórico del propio yo. Se trata de un recurso muy característico de la Literatura sofisticada o reconstructivista, desarrollado especialmente a lo largo de la lírica del siglo XX. Como he explicado en otro lugar, alcanza sus demostraciones más singulares y primigenias en la poesía de Unamuno, Pessoa y Borges (Maestro, 1994, 2000a), que numerosos poetas españoles de la generación de 1950 y de los llamados *novísimos* imitarán con notorio artificio. Lo azul es en este poema de Juan Ramón una plenitud formalmente escindida y, por ende, relativa. El propio poeta juega, esquizofrénicamente, con el tópico del yo escindido, disociado, fragmentado, huidizo. Unamuno hablará en este contexto de su propio *yo-exfuturo*, el que pudo haber sido y no fue. Juan Ramón dedicará varios poemas a la explotación retórica y poética de este motivo, en especial en su etapa más avanzada, sofisticada y purista[92].

Este carácter huidizo del yo en su afán introspectivo por lo pletórico y plenario se reitera nuevamente en una de las "Canciones de la nueva luz", la titulada "Huir azul", también incorporada a la edición conjunta de *La Estación total* en 1936. Juan Ramón exalta ahora la emoción, suprema, ciertamente pseudomística, que le produce la contemplación de la belleza de un paisaje, vivencia psicológica que supone el emplazamiento de lo azul (la plenitud, el cielo, el mar, el éxtasis, la cima) entre lo verde (el paisaje, la tierra, el espacio):

El cielo corre entre lo verde.
¡Huir azul, el agua azul!
¡Hunde tu vida en este cielo,
alto y terrestre, plenitud!

Cielo en la tierra, esto, era todo.
¡Ser en su gloria, sin subir!
¡Aquí lo azul, y entre lo verde!
¡No faltar, no salir de aquí!

(91) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 920), "El azul relativo", *La Estación total con las Canciones de la nueva luz* (1923-1936).

(92) Ejemplo palmario de ello lo constituye el poema titulado "El presente", de su libro —inédito hasta 1983—, *La realidad invisible*, que recoge composiciones redactadas entre 1917 y 1924: "¡Cómo me siguen / en fila interminable / todos los yos que he sido! / ¡Cómo se abre el ante mí / en infinita fila / para todos los yos que voy a ser! / ¡Y qué poco, qué nada soy yo / este yo, de hoy / que casi es de ayer, / que va a ser todo de mañana!" (Jiménez, 1989: 336).

Alma y cuerpo entre cielo y agua.
¡Todo vivo en entera luz!
¡Este es el fin y fue el principio!
¡El agua azul, huir azul![93]

Pongamos un último ejemplo, de los múltiples que podrían aducirse. Se trata del poema "El ausente", ya de su etapa de exilio en Estados Unidos, recogido en la sección segunda —"Canciones de la Florida"— de su poemario titulado *En el otro costado* (1936-1942). Con el paso de los años, en el grato exilio y la geografía de ultramar, el sentido pletórico y plenario de lo azul persiste intacto:

Aire azul con sol azul,
pozo de absoluta luz
con brocal de peña nueva,
a tu fondo mi ser vuela
inflamado de alcanzar
la alta profundidad.

Yo sé bien que fui creado
para lo hondo y lo alto,
que vivo en una estación
en la que solo el amor
puede enardecer el ansia
de la profundidad alta.

Y sé que le da más luz
este amor a esta inquietud
que me consume; y lo quiero
porque subiendo en su fuego
pueden mis llamas llegar
a la alta profundidad[94].

Resulta indudable que el cromatismo poético es una fuente semántica fundamental en todos los autores que, directa o indirectamente, son herederos del simbolismo. En oposición al significado de satisfacción y felicidad pletóricas que el azul representa en la lírica de Juan Ramón Jiménez está el amarillo, símbolo de agonía e incluso de muerte, del mismo modo que el verde es en la poesía de Vicente Aleixandre, en particular desde *Pasión de la Tierra* (1935), signo de descomposición y falta de vida. Así, en su célebre poema XXVI de la serie "Nocturnos", publicado por vez primera en *Arias tristes* (1903), y reproducido con alteraciones en su *Segunda antolojía poética* (1922), leemos:

(93) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 956-957), "Huir azul", *La Estación total con las Canciones de la nueva luz* (1923-1936).

(94) Juan Ramón Jiménez, "El ausente", *En el otro costado* (1936-1942/1974: 862).

Yo me morié, y la noche
triste, serena y callada,
dormirá el mundo a los rayos
de su luna solitaria.

Mi cuerpo estará amarillo,
y por la abierta ventana
entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma[95].

Es tema muy modernista —y romántico— la contemplación del propio entierro, de la propia muerte, envuelto todo ello en una decoración funeraria íntima y nocturna, solitaria y también enfermiza. Es el mismo tópico con el que el lector se encontrará en "El viaje definitivo" (*Poemas agrestes*, 1910-1911), si bien en este último ejemplo la morbidez neorromántica desaparece ante un escenario posmortuoriamente luminoso, apacible y sereno: "…Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando"[96].

La lectura de la obra poética de Juan Ramón Jiménez nos sitúa, en primer lugar, ante un neorromántico, que nace a la luz del modernismo, con *Ninfeas* y *Almas de violeta*, ambos poemarios de 1900, y, en último lugar, ante un místico —en realidad un pseudomístico, un superferolítico—, que desemboca en la exultación formalista de su propia subjetividad, en obras como *Animal de fondo* (1949) o *Espacio* (1954). Su poesía es de un formalismo fenomenológico centrípetamente orientado, a lo largo de su trayectoria histórica y biográfica, hacia la más absoluta expresión de su propia subjetividad. "Lo que siempre me tienta —escribió Juan Ramón— es la sensación que un fenómeno me produce"[97]. En esta situación de individualismo, soledad y neurastenia[98], nace, líricamente hablando, la *poesía pura* en la creación verbal de Juan Ramón Jiménez, como una de las más singulares y logradas expresiones de lo que es la Literatura sofisticada

(95) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 203, vv. 1-8), "Nocturnos", XXVI, *Arias tristes* (1903).

(96) Juan Ramón Jiménez, *Antolojía poética* (1980: 96), "El viaje definitivo", *Poemas agrestes* (1910-1911).

(97) *Apud* Juan Ramón Jiménez, *Antolojía poética* (1980: 36). Cita aducida por Vicente Gaos en su introducción a la edición de los poemas juanramonianos.

(98) A día de hoy sigue sin haber estudios solventes acerca de la salud mental de Juan Ramón Jiménez. Pocos detalles conocemos al respecto, pues la vida y obra del poeta siempre han estado históricamente, hasta años muy recientes, en manos de intérpretes entregados a darnos una imagen de él más idealista y proteccionista de lo que la realidad biográfica y científica exige. Hay alusiones y referencias a su enfermedad nerviosa, sus presuntas depresiones, sus neurastenias, etc., pero sin entrar en detalles. Juan Ramón no lo ocultaba en sus epistolarios, y no dudaba en hablar a sus íntimos de "mi hipocondría, mi maldita idea fija" (Jiménez, 1962: 37), como atestigua en una de sus cartas a Rubén Darío fechada en 1903, a sus 22 años de edad.

o reconstructivista. Es cierto que hay un hecho fundamental que distingue y disocia el modernismo poético de Juan Ramón del modernismo ortodoxo y genuino de Rubén. Y pocos lo ha expresado mejor que Vicente Gaos, cuando escribe:

> El mundo poético de Juan Ramón se compone de jardines, fuentes, claustros, noches de luna, todo ello envuelto en una atmósfera vaga, difuminada, de suave colorido. Y junto a esta «naturaleza», la evocación ensoñadora de lujosos, elegantes interiores: salones, sedas, rasos, espejos, arañas de luz, búcaros con flores, libros amarillos, música de pianos… Hemos de decir, sin embargo, que este tono, esta actitud y este mundo no son los únicos. Por de pronto, este mundo es exquisito y estilizado, pero se apoya en una realidad conocida del poeta, nunca es cosmopolita y exótico como el mundo de los modernistas (Gaos, *apud* Jiménez, 1980: 37).

Se ha dicho también, respecto al subjetivismo poético de Juan Ramón, que, a diferencia del de los románticos del XIX, no consistió en la "exhibición autobiográfica", o en la "exhibición del yo" (Gaos, íb., 39). Seamos francos: ¿puede compararse la vida de Juan Ramón Jiménez con la de cualquiera de los románticos del XIX? El poeta de Moguer fue un hombre emocionalmente enfermizo e hipersensible, completamente retirado de la vida aventurera e incluso activa. No trabajó jamás: vivió de rentas familiares. Se me dirá que impartió cursos, lecciones o seminarios en su etapa de exiliado dorado y nobelado (si bien de este premio, otorgado el 25 de octubre de 1956, apenas disfrutó durante poco más de un año y pico, pues, asolado por la muerte de Zenobia, fallece el 26 de mayo de 1958), pero me refiero al trabajo de verdad, al que se hace solo por dinero y necesidad, y que este poeta no se vio obligado a ejecutar en ningún momento de su acomodada vida en la tierra. Juan Ramón Jiménez abandonó España un mes después del estallido de la guerra civil, y lo hizo con un pasaporte diplomático gestionado directamente por Manuel Azaña. Evidentemente, reconcentrado centrípetamente sobre sí mismo, jamás prestó atención a nada relacionado ni con la política ni con la poesía social. Antonio Machado fue seguramente uno de los primeros poetas que objetó, con sumo cuidado, a Juan Ramón Jiménez, su actitud de absoluta despreocupación e indiferencia —indolencia, deberíamos decir— frente a su entorno social y real. En un escrito referente a *Arias tristes* (1903), Machado hace referencia a la acusación que se lanza contra los jóvenes poetas, los modernistas e incipientes vanguardistas, de ser unos "egoístas soñolientos". Se les reprochaba igualmente ser ilusionistas y narcisistas, ajenos a las inquietudes sociales del resto de los seres humanos, así como de vivir entregados al cuidado de su propio yo poético y verbal: "Lejos de mi ánimo —escribe prudentemente, y con preterición indisimulada, Antonio

Machado en 1904 (*apud* Gullón, 1959: 50)— el señalar en los demás lo que veo en mí, pero me atrevo a aconsejar a Juan R. Jiménez esta labor de autoinspección". Nunca será posible imaginar a Juan Ramón entregado a tales menesteres sociales o políticos. Su poesía, en clara sintonía con los imperativos de *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega —obra cuyos versos preludian—, es extremadamente *autológica*, de modo que todo en ella brota de la conciencia del *yo* (psicologismo absoluto), y deliberadamente *dialógica* (sociologismo minimalista), pues está dirigida de forma exclusiva y excluyente a la "inmensa minoría" selecta postulada por el autor de *La rebelión de las masas* (1930). En la lírica juanramoniana, la *norma* es el yo del poeta, y su público una supuesta *minoría selecta* y no menos ideal. Diríase que en su poesía, el eje pragmático del espacio gnoseológico —y también estético— es bidimensional, desde el momento en que se limita a los sectores autológico (el *yo*) y dialógico (la *minoría selecta*)[99]. Las normas quedan embebidas en el yo más sujetivo (como bien sabemos, Juan Ramón optó por "imponer" en su poesía la grafía *j* al fonema fricativo velar sordo, así como reemplazar la grafía *x* por la correspondiente al fonema fricativo alveolar sordo /*s*/).

Todas estas reducciones propician la concepción de la obra poética de Juan Ramón Jiménez como una demostración singularmente poderosa y demostrativa de lo que es la Literatura sofisticada o reconstructivista, como amalgama o combinación de un racionalismo disfrazado de irracionalismo —un idealismo de diseño, un irracionalismo "de corte y confección", muy seductor—, en el que se disuelve todo posible sentido crítico de los contenidos y materiales literarios. Uno de los ejemplos más sobresalientes es el del sintagma "Dios está azul", una declaración en sí misma completamente irracional, y cuya interpretación racionalista exige reconstruirla en términos tales como: "El mundo en el que me encuentro en estos momentos, y con el que me identifico por completo ahora mismo, está, conmigo, plenamente feliz". Las fuentes y autores que han influido históricamente en la génesis de este tipo de fórmulas poéticas se sitúan de forma inequívoca en la genealogía de una Literatura sofisticada o reconstructivista:

> En 1916 […] vi […] que la lírica latina, neoclasicismo grecorromano total, no es […] lo mío; que siempre he preferido, en una forma u otra, la lírica de los nortes, concentrada, natural y diaria […], los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E., de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manely

(99) Sobre el concepto de espacio gnoseológico, vid. Bueno (1972, 1992). Sobre el concepto de espacio estético, directamente inspirado en la antemencionada obra de Bueno, vid. Maestro (2007b).

> Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de lo de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico […]. William Blake, Emily Dickinson, Robert Browning, A. E., Robert Frost, William Butler Yeats, etc., fueron mis tentadores más constantes (Jiménez, 1980: 46).

Con todo, las declaraciones que los poetas hacen sobre sí mismos, del sentido de su propia obra o de sus más personales influencias, han de considerarse con mucha distancia crítica y, las más de las veces, como testimonios infidentes. Si aquí Juan Ramón dice que "lo de Francia", etc., "se me convirtió en jarabe de pico", en otro lugar dirá —a Ricardo Gullón, en Puerto Rico, en 1953— que Verlaine fue, "junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí, en el primer momento", para añadir finalmente que "nosotros, en realidad, aceptamos el simbolismo bajo el nombre de modernismo" (Gullón, 1958: 100-103). De cualquier modo, *Baladas de primavera* (1907) —los poemas donde precisamente "Dios está azul"— declara de forma explícita los vínculos de Juan Ramón con Albert Samain, Jules Laforgue y Fancis Jammes, entre otros simbolistas y postsimbolistas franceses.

No sin razón Vicente Gaos puede afirmar que "Juan Ramón pasa del impresionismo sentimental a un impresionismo intelectual"[100], es decir, en términos de Materialismo Filosófico, regresa de una fenomenología del M_2 a una fenomenología del M_3, dicho de otro modo, de la expresión poética del yo ante el mundo interpretado psicológicamente (emociones, suspiros, estados de ánimo decadentes o exultantes, erotismo contenido, impulsos florales, figuras femeninas que se esfuman…) a la expresión poética de un yo hipersensible y superferolítico —y solitario— ante un mundo cuya interpretación se reduce a un formalismo terciogenérico: la *poesía pura*.

Sobre la poesía pura o poesía desnuda, reducida a la supuesta emoción de la reducción formal y conceptual de sus propios e inéditos referentes, se han escrito muchas simplezas, e incluso tonterías, algunas de ellas atribuidas sin fundamento a poetas y críticos de renombre. Al propio Vicente Huidobro, que en numerosos fragmentos de sus múltiples manifiestos subrayaba, frente al surrealismo y el futurismo, la alianza que el creacionismo reconocía entre poesía y razón, se le atribuye vulgarmente, y sin apenas razones que lo justifiquen, la afirmación de que "un poema no debe significar, sino ser", lo cual constituye gnoseológicamente hablando un completo absurdo, porque todo aquello que tiene una presencia óntica, y por lo tanto *es* y *está*,

(100) Vid. su introducción a la *Antolojía poética* de Juan Ramón Jiménez (1980: 50).

necesariamente es susceptible de una presencia semántica, porque lo que *es* y *está* siempre *significa*. El ser humano es un animal semiótico, diríamos, parafraseando a Aristóteles. Es un sujeto corpóreo y operatorio, y, como agente de acciones, todo lo que hace es siempre objeto de una semiótica, es decir, posee un significado que exige ser interpretado racionalmente. Solo un poeta, artífice de Literatura sofisticada o reconstructivista, como lo es superlativamente la poesía creacionista de Huidobro, puede permitirse lúcidamente una *boutade*, tan retórica como poética —pero nada filosófica, ni por lo tanto racional—, de tales dimensiones. De un modo u otro, la pureza poética propugnada por algunas corrientes de Vanguardia reducía la poesía a una suerte de lógica simbólica, a través de la cual se pretendía hacer legible y sensible la psicología del yo ante la materia del mundo. No es de extrañar, pues, que la lírica de Juan Ramón Jiménez hubiera de desembocar en una especie de misticismo materialista, que un poeta como Vicente Aleixandre exhibe absolutamente y sin reservas como cualidad distintiva de su propia obra: "Fácil es explicar mi amor por la naturaleza, mi sensibilidad para el placer de los sentidos: vista, oído, etc.; mi adoración por la hermosura visible, y hasta *la mística de la materia que indudablemente hay en mí* (Aleixandre, 1940/1977: 646-647)[101].

Como bien sabemos, la poesía pura es una forma literaria completamente acrítica, lúdica incluso, y en la que el racionalismo poético se disfraza de todas las formas posibles de irracionalismo —*Dios está azul*—. Es una poesía que solo se dirige a la realidad para jugar formal y fenomenológicamente con ella *ante el lector*. Pero la realidad no está hecha de palabras, y es bastante insensible a ellas, por decirlo discretamente. La poesía pura, en suma, no se enfrenta a la realidad, sino que es una contemplación yoísta y egoísta, acrítica y lúdica, y por supuesto pseudointelectual, de una realidad que el poeta insiste en presentar de modo superlativamente sensible, ilusionante y seductor. Desde la década de 1930 la denominada *poesía desnuda* fue perdiendo público y actualidad. La irrupción de la "revolucionaria" poesía social —un nuevo y poderoso mito, más acorde con las turbias circunstancias políticas—,

(101) Cursiva mía. Vicente Aleixandre hace esta declaración en una carta dirigida a Dámaso Alonso el 19 de setiembre de 1940. Con razón, Luis Cernuda consideró muy tempranamente que la supuesta "mística de la materia" a la que apela la lírica de Aleixandre, en su pretendida unión panteísta con el cosmos, a través del amor como fuerza y experiencia unitiva, era, en realidad, una suerte de eufemismo encubridor, bien por pudor, bien por impotencia o imposibilidad, de un deseo erótico, o incluso sexual, de inasequible satisfacción: "No sé hasta qué punto quiere el poeta, ya sea por pudor, ya sea por creerlo imposible, velar con reticencia el pensamiento que supongo en él: el de la unión física de los amantes como medio de penetración, de identificación con el mundo […]. Es decir, que en el caso de Aleixandre su obra es el resultado de una sublimación del instinto posesivo de origen sexual" (Cernuda, 1955/1970: 227).

comienza a abrirse camino de la mano de Rafael Alberti (*El poeta en la calle, 1931-1935*) y de Pablo Neruda (*Residencia en la tierra*, 1935)[102]. Según Gaos, autores como Luis Felipe Vivanco objetaron a los puristas del "peligro de caer en un formalismo de la conciencia"[103]. Sea como fuere, en términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la denominada poesía pura, característica de una parte esencial de la obra literaria de Juan Ramón Jiménez, particularmente posterior a *Estío* (1916) y *Diario de un poeta recién casado* (1917), se concibe como una *poética de conceptos autológicos*, cuya consecuencia final en *Animal de fondo* (1949) y *Espacio* (1954) es la mística —o pseudomística— de un idealismo materialista. En 1923 Juan Ramón había escrito: "Leo menos cada vez porque cada día entiendo menos lo que no sea mío"[104]. Semejante declaración nos sitúa ante un poeta cercado por su propio autologismo, creciente e irrefrenable. Acaso patológico. Lo grave no es que el silencio sea siempre el disfraz de un monólogo interior, sino que todo solipsismo acaba por imponer la negación de un mundo compartido. Dicho de otro modo: si nos dices que *Dios está azul*, te trataremos como a un poeta cuya obra se inscribe en una Literatura sofisticada o reconstructivista; pero si de veras crees que *Dios está azul*, entonces necesitas un psiquiatra.

Poco a poco las formas de la poesía pura irán convirtiendo la obra poética de Juan Ramón en una mística del yo, un misticismo lírico de lo más subjetivo y autológico. La poesía pura es una poesía que simula estar desprovista de sentimientos subjetivos —lo cual es una falacia—, y en la que los términos y relaciones que constituyen sus contenidos referenciales son exclusivamente verbales y formalmente idealistas. La poesía pura es la afirmación conceptual de la vivencia psicológica del yo, una suerte de autologismo fenomenológico, basado en operaciones subjetivas, y formalmente presentado en un lenguaje poético. Piénsese en obras todavía tempranas de la etapa purista de Juan Ramón, indiciada desde *Estío* (1916) y *Diario de un poeta recién casado* (1917), como *Piedra y cielo* (1917-1918), en cuyo poema CXVII, escribe:

> Eternidad, belleza
> sola, ¡si yo pudiese,
> en tu corazón único, cantarte
> igual que tú me cantas en el mío,
> las tardes claras de alegría en paz!

(102) Una de las obras más tempranas en el terreno de la denominada poesía social es la "Elegía cívica", subtítulo del poema de Rafael Alberti "Con los zapatos puestos tengo que morir", composición fechada el 1 de enero de 1930 y perteneciente a su libro *Poesía (1924-1930)*.

(103) Del mismo modo, atribuye a Díaz-Plaja la consideración de la poesía pura como "un conceptismo cuya dificultad estriba en poseer una clave personal" (Vicente Gaos, *apud* Jiménez, 1980: 52-52).

(104) *Apud* Gaos, en Jiménez (1980: 53).

¡Si en tus éstasis últimos,
tú me sintieras dentro,
embriagándote toda,
como me embriagas todo tú!

¡Si yo fuese —inefable—,
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin![105]

El poeta dirige su autologismo nada menos que a la eternidad, es decir, a esa hipóstasis permanente del presente, concepto teológico por excelencia, figura retórica de las más amplias posibilidades en todo ejercicio místico y poético. Belleza absoluta, infinita inefabilidad y éxtasis subjetivo resultan formalmente objetivados en un poema que es prototipo antológico de una poesía pura y de una explícita Literatura sofisticada o reconstructivista. Los ejemplos de esta naturaleza se multiplican en la lírica juanramoniana desde la segunda mitad de la década de 1910 hasta sus últimas composiciones poéticas, próximas a su muerte en 1958. Su literatura se convierte en la placenta de un misticismo irreversible y centrípeto, en el que poeta y dios parecen converger, coincidir e identificarse. Esta identidad no debe sorprender en absoluto, pues Vicente Huidobro la había explicitado imperativamente en su más sumario y poético manifiesto creacionista: "El poeta es un pequeño Dios"[106].

Semejante tendencia hacia el misticismo poético se intensificó en sus obras finales, sobre todo en *Animal de fondo* (1949), posteriormente retitulado *Dios deseado y deseante*, y en *Espacio* (1954). La crítica juanramoniana ha interpretado este pseudomisticismo con mucha retórica y mucha vacuidad. Incluso intérpretes de reconocido nombre no han ido más allá de palabras como "panteísmo" (término mundanamente muy socorrido), de apelaciones a los "orígenes hindúes" de Zenobia Camprubí, y a la reiterada recitación de párrafos como el siguiente, francamente vacío de contenido y de rigor: "El dios de Juan Ramón no es un dios creador del mundo, sino un dios que está *dentro*, solo dentro de él y en la naturaleza, un dios puramente inmanente" (Sánchez Barbudo, 1986: 77). El propio Juan Ramón Jiménez contribuyó a alimentar esta retórica vacua con afirmaciones tales como la siguiente: "Yo, como he dicho tantas veces, creo, y he creído siempre, en un dios en inmanencia, y nada más"[107]. Con toda franqueza, una afirmación de esta

(105) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 537), CXVII, *Piedra y Cielo* (1917-1918).

(106) Vicente Huidobro (1989: 3), "Arte poética", *El espejo de agua* (1916).

(107) *Apud* Saz-Orozco (1963/1966: 148). Sobre la cuestión de Dios en Juan Ramón Jiménez, vid. Santos-Escudero (1975) y más recientemente Garfias (2002).

naturaleza es simplemente una declaración de principios sin ningún contenido solvente, desde criterios racionales, filosóficos o científicos, de modo que solo cabe entenderla como una afirmación libérrima, que no solo no explica en sí misma nada, sino que exige una explicación, capaz al menos de salvar su procedencia "poética", la cual solo puede darse apelando a una suerte de mística infusa o un no menos difuso teísmo, propio de un poeta que, fuera de sus versos, se mete en camisas de once varas. La crítica literaria debería interpretar estas afirmaciones como lo que son, una ocurrencia espontánea o una improvisación retórica sin fundamento racional alguno. Dar importancia o resonancia a estas declaraciones hace un flaco favor a la sapiencia del poeta, y contribuye a ahondar estérilmente en el eterno y ñoño debate sobre el divorcio platónico (*República*, X) entre poesía y filosofía, como si aquella fuera una creación insipiente y esta un discurso crítico, cuando una y otra son construcciones racionales explícitas, bien a través de la poética como forma de racionalismo que se expresa mediante un discurso ficcional, bien a través de un sistema racional de ideas que se articula a partir de uno o varios sistemas conceptuales de conocimientos científicos previamente dados.

El pseudomisticismo juanramoniano se ve además interferido en su obra poética por un formalismo animista y sobrenaturalista que se proyecta no solo sobre términos del eje angular o religioso (Dios como criatura numinosa, no mitológica ni teológica), sino sobre términos y referentes del eje radial (las realidades de la naturaleza), como ocurre en su poema "Nube que me abrazas", donde el autor, en una muy audaz demostración de Literatura sofisticada o reconstructivista, habla con una nube. Es evidente que, en nuestros días, la lectura de este poema en prosa exige cuidado y atención, y sobre todo una concentración del lector capaz de respetar su contexto de composición original. Hablar con dios, o con otros conceptos y referentes imaginarios del eje angular o religioso, puede ser un camino hacia la mística, pero hablar con las nubes, u otros términos y referentes reales del eje radial o de la naturaleza, puede resultar un camino bien hacia lo cómico, si en el tránsito nos sigue algún lector desaprensivo, bien hacia una patología mental —ya apuntada por Platón en el *Ion* (534b-c)—, si quien lo hace no está seguro de ser un poeta y de ser —además— leído como tal:

> ¿Yo fui siempre feliz al despertar? ¿Fui siempre, al despertar, el niñodiós? ¿Qué es ser el niñodiós, qué es ser feliz, qué es ser aurora, nube? ¿Soy feliz? ¿Lo eres, nube, tú? ¿Lo soy porque tú, nube, me sonríes? ¿Lo soy porque me colmas de esperanza, mientras llega lo hondo azul, la noche?[108]

(108) Juan Ramón Jiménez, "Nube que me abrazas", *Una colina meridiana* (1942-1950/2003: 155).

Ocurre en este sentido que otro problema importante que ha tenido que sufrir la lírica de Juan Ramón Jiménez, y de la que ha ido emancipándose a duras penas, es el peso que sobre ella han ejercicio, durante décadas y décadas, críticos y poetas directamente vinculados a su autor, y con frecuencia devotos de su vida y obra. Esta situación, excesivamente fetichista, ha restado objetividad crítica a la interpretación de su literatura, y ha dado lugar a numerosos trabajos endogámicos, así como a una nomenclatura sumamente endonímica, desde la que se ha hecho referencia gremial a tópicos recurrentes, tales como la "conciencia del yo", la "inestabilidad emocional", el "subjetivismo juanramoniano", sus neurastenias e hipocondrías, o sus fantasías y creencias religiosas, por ejemplo. Cuando Juan Ramón escribe versos como los que cito a continuación, el Dios que invoca no es el Dios de los filósofos, ni tampoco el Dios de los poetas, sino una figura retórica que se objetiva formalmente en el poema como un auténtico epifenómeno brotado de la ansiedad psicológica del poeta, y que resulta muy socorrido identificar, para la crítica que no encuentra otra explicación, con una suerte de *espíritu absoluto*, que, siempre "de guardia", cual señoría en su juzgado, está ahí dispuesto a ser un mudo y silente destinatario de las imploraciones, reclamaciones o versos del poeta:

> Dios del venir, te siento entre mis manos,
> aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
> de amor, lo mismo
> que un fuego con su aire.
>
> No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
> ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
> eres igual y uno, eres distinto y todo;
> eres dios de lo hermoso conseguido,
> conciencia mía de lo hermoso.
>
> Yo nada tengo que purgar.
> Toda mi impedimenta
> no es sino fundación para este hoy
> en que, al fin, te deseo;
> porque estás ya a mi lado,
> en mi eléctrica zona,
> como está en el amor el amor lleno.
>
> Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
> y la de otro, la de todos,
> con forma suma de conciencia;
> que la esencia es lo sumo,
> es la forma suprema conseguible,
> y tu esencia está en mí, como mi forma.

Todos mis moldes llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave.

Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la trasparencia, dios, la trasparencia,
el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado[109].

El dios de este poema es una especie de ontología general (M), diríamos en términos de Materialismo Filosófico, que en la medida en que se formaliza en las palabras del poema se manifiesta a través de una reducción formalista de naturaleza segundogenérica, esto es, por completo psicologista (M_2), de modo que M (ontología general) se reduce a M_2 (ontología especial) alcanzando un idealismo galopante, el cual se explicita de forma rotunda e inequívoca —Juan Ramón no me dejará mentir— en el verso 17 del poeta: "Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia". Kant no lo habría expresado mejor. Hablar de panteísmo en este contexto, como hace prácticamente sin excepción la crítica literaria que se ha ocupado de este y otros poemas y poetas, constituye un error manifiesto —un error filosófico, para ser precisos—, porque el panteísmo implicaría una reducción formalista de naturaleza primogenérica, de modo que M, como materia ontológico-general, quedaría convertido en M_1, en una ontología especial de tipo monista y materialista, en el sentido más grosero de la expresión —e incompatible con el Materialismo Filosófico—, esto es, reducida a un único género de materia, el primero (M_1), lo cual es imposible y absurdo[110]. El Dios de la poesía de Juan Ramón Jiménez no es nunca un dios filosófico, ni tampoco teológico (si no es lo primero no puede ser lo segundo), no es una causa primera ni un motor perpetuo, más o menos popularizada o

(109) Juan Ramón Jiménez, *Obra poética* (2005: I, 1145), "La transparencia, dios, la transparencia", *Animal de fondo* (1949).

(110) Esta es la Idea de Materia que mundanamente se tiene, incluso —y sobre todo— entre filólogos y críticos de la literatura, particularmente entre los llamados teóricos de la literatura, cuya formación filosófica, salvo excepciones poco visibles, está eclipsada por un idealismo absoluto, por supuesto de manufactura alemana (Lutero, Kant, Fichte, Herder, Schiller, Nietzsche, Freud, Cassirer, Heidegger, Gadamer, Jauss, Habermas…). Sobre la Idea de Materia, vid. Bueno (1972, 1990).

teologizada, ni es tampoco una criatura anímica ni sobrenatural, un espíritu incorpóreo o un numen celeste o terrestre, capaz de competencia operatoria, ni siquiera idealmente, no, el Dios de este poeta no es nada de esto. El Dios de Juan Ramón es una reducción formalista segundogenérica ($M > M_2$), es decir, es un puro psicologismo, un epifenómeno poético de la conciencia personal, subjetiva, autológica, y muy insularizada, de su autor: "Los dioses —escribe en el "Fragmento primero" de *Espacio* (1954)— no tuvieron más sustancia que la que tengo yo". De hecho, ese *dios* puede llamarse en otros casos *conciencia*, porque uno y otra son diferentes recursos formales y retóricos de apelar al mismo referente conceptual de su poesía (conciencia, dios, yo, emoción, pensamiento, éxtasis, etc…):

> Conciencia, yo el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?). Cuando tú quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?), ¿te acordarás de mí con amor hondo; ese amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un conocimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno?, ¿y no podremos ser por siempre, lo que es un astro hecho de dos? […]. Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma; porque tú fuiste para él suma ideal y él se hizo por ti, contigo lo que es. ¿Tendré que preguntarte lo que fue? Esto lo sé yo bien, que estaba en todo. Bueno, si tú te vas, dímelo antes claramente y no te evadas mientras mi cuerpo esté dormido; dormido suponiendo que estás con él. […] Mi cuerpo no se encela de ti, conciencia; mas quisiera que al irte fueras todo él, y que dieras a él, al darte tú a quien sea, lo suyo todo, este amar que te ha dado tan único, tan solo, tan grande como lo único y lo solo. […] Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: "Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo". ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?

Estas son palabras del "Fragmento tercero" de su último libro, *Espacio* (1954), y justifican literaria y poéticamente, como Literatura sofisticada o reconstructivista que son, lo que se ha expuesto acerca del pseudomisticismo de Juan Ramón Jiménez y de su idea de dios, un dios capaz de *estar* azul.

5. Coda genealógica

Hay que subrayar que en este capítulo no se ha tratado de establecer una Historia de la Literatura —primitiva o dogmática, programática o imperativa, crítica o indicativa y sofisticada o reconstructivista—. Aquí se ha tratado de exponer y de explicar una Genealogía de la Literatura, es decir, una interpretación del origen de la Literatura, de su génesis nuclear, de su desarrollo en un cuerpo ontológico de obras, autores, lectores e intérpretes, y de su curso o desenvolvimiento en momentos nodulares de su historia, siempre a través de cuatro modalidades, familias o «linajes» esenciales de lo que es el genoma literario, «linajes» en los que es posible identificar unos materiales literarios basales, de los que toda literatura es deudora y heredera.

La Genealogía que se ha propuesto en este apartado delimita con rigor los límites de un campo categorial muy preciso, el de la Literatura, y contextualiza, sin clausurarlos, los procedimientos que determinan y disponen la evolución de sus formas y materiales fundamentales: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

Toda forma y toda materia de cualquier literatura posible y futura exigirán siempre salir de la tradición y de la actualidad contemporánea. Superarlas inteligentemente. Pero solo después de haber atravesado una o varias regiones esenciales de su tetraédrica Genealogía, al menos de forma tan crítica como sofisticada, o incluso programática, sin olvidar nunca su génesis primitiva.

La Genealogía de la Literatura solo se comprende cuando la Historia nos revela el conocimiento de sus propias consecuencias, que siguen postulando a día de hoy un futuro abierto y crítico, el cual demuestra ante todo que a la Literatura no le está permitido retroceder.

Capítulo 4

Ontología de la Literatura. Los materiales literarios: autor, obra, lector e intérprete i transductor

La literatura es una materia que puede y debe sin duda ser analizada mediante conceptos.
Gustavo Bueno (2007: 150).

0. Preliminares

Partimos de la definición de Literatura dada desde la ontología materialista, como *construcción humana* que, *determinada* por múltiples realidades personales y sociales, utiliza *signos* del *sistema lingüístico*, a los cuales confiere un *valor estético* y un *estatuto ficcional*, y se implanta en un proceso *comunicativo* e *interpretativo* de dimensiones *pragmáticas*, *políticas* e *históricas*.

No cabe hablar de Literatura al margen de los *materiales literarios*, es decir, haciendo abstracción de los *materiales* que hacen posible la *realidad* de la Literatura. No es, pues, concebible, la Literatura al margen de su propia ontología. Los materiales de la Literatura son muy numerosos, y pueden organizarse gnoseológicamente en torno a cuatro realidades ontológicas nucleares y fundamentales: el Autor, el Texto, el Lector y el Intérprete o Transductor. Cada una de estas categorías está relacionada en *symploké* con las demás, y por supuesto está implantada de forma determinante en un contexto pragmático, histórico y político, que resulta inseparable de ella.

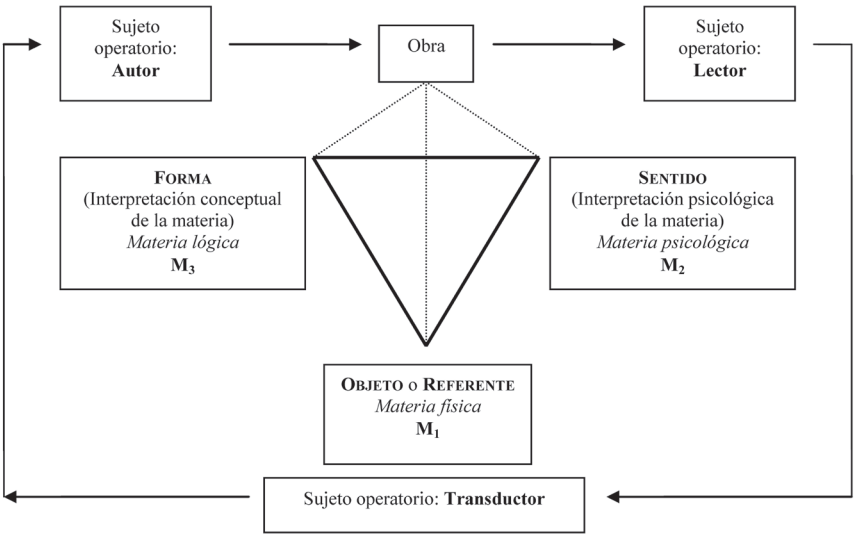
La literatura es inconcebible al margen del complejo procesual en el que se articula y sustantiva su expresión, comunicación e interpretación. El Materialismo Filosófico concibe la pragmática de la literatura como una totalidad atributiva procesual, cuyas partes materiales y formales se articulan en cuatro núcleos, combinados circularmente en *symploké*:

Autor → Obra → Lector → Transductor

En este capítulo voy a analizar críticamente cada uno de estos conceptos desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Ha de advertirse que de la formalización o conceptualización

de estos cuatro materiales literarios nucleares —Autor, Obra, Lector, Transductor— se deriva un complejo procesual en el que es posible identificar cuatro momentos pragmáticos fundamentales, que la teoría del cierre categorial (Bueno, 1992) concibe dispuestos de forma no lineal (descriptivista, teoreticista o adecuacionista), sino *circular* (gnoseológica); no analítica (no parte de la proposición que se pretende demostrar), sino *dialéctica* (parte de la proposición que va a refutarse); no monista (no privilegia un material literario —sea el autor, la obra o el lector— al cual los demás quedan subordinados), sino dada en *symploké* (los materiales están combinados entre sí de forma material y lógica); y no formalista (la interpretación no se da con independencia de determinados componentes, que quedarían anulados y suprimidos por la ideología del intérprete), sino *materialista* (la interpretación se apoya holística y sistemáticamente en el conjunto de los materiales que son objeto de estudio, y que delimitan el campo gnoseológico de la investigación científica frente a cualquier imposición ideológica que pretenda derogarlos o clausurarlos). Esta disposición en *sympoklé* de los materiales literarios nucleares, de naturaleza *gnoseológica* y *dialéctica*, encuentra su *circularismo* en la figura del *transductor*, en tanto que sujeto operatorio que transmite y transforma incesantemente los *materiales literarios* y sus posibilidades de interpretación.

Interpretación de la Ontología literaria
desde la Semiología y la Gnoseología materialistas



Llegados a este punto conviene distinguir cuatro tipos fundamentales de

teorías gnoseológicas o teorías de la ciencia, que pueden establecerse a partir de la relación entre la materia y la forma de las ciencias, y que se delimitan en función del concepto de verdad científica (Bueno, 1992).

Desde esta perspectiva, la tipología que establece el Materialismo Filosófico es *gnoseológica* y *dialéctica*. Es gnoseológica porque, como se ha dicho, pretende clasificar las teorías de la ciencia por relación a las coordenadas de materia y forma como conceptos conjugados. Y es dialéctica porque, como se verá, no se limita a la exposición acrítica de un censo o inventario de teorías de la ciencia efectivas o posibles, sino que plantea abiertamente un sistema polémico de alternativas, dentro del cual cada teoría contiene de forma potencial o explícita la expresión negativa de las demás teorías. El resultado de la tipología que seguimos, propuesta por Bueno (1992), es inmanente y dialéctica, y dispone un conjunto de teorías de la ciencia caracterizadas por la beligerancia mutua, dada por el contraste o incluso la incompatibilidad objetiva entre sus principios, métodos y consecuencias interpretativas —incompatibilidades y contrastes que aquí no se evitarán ni eludirán, en nombre de un holismo armónico o un monismo epistemológico, u otras extravagancias acríticas y curiosas, como la "cortesía bibliográfica" o la "diplomacia académica"—. He aquí los cuatro tipos de teorías gnoseológicas, a las que me iré refiriendo en relación con cada uno de los materiales literarios.

1) *Descriptivismo*: ha determinado particularmente a las teorías y estudios literarios que se han ocupado del autor, al considerarlo como una entidad preexistente y acrítica, apriorísticamente dada, a la que se ha reducido a un objeto de descripción histórica, positivista, psicoanalítica, sociológica, lingüística, estilística o incluso meramente formalista. Desde el descriptivismo se considera que la verdad brota de la materia independientemente de la forma (la verdad como *aléetheia*, como des-cubrimiento). La verdad se identifica aquí exclusivamente con la materia, que resulta hipostasiada (sea la obra literaria, en manos de los formalistas; sea el autor, frente al positivismo histórico; sea el lector, según las teorías de la recepción, etc.).

2) *Teoreticismo*: su influencia ha sido absoluta en las poéticas formales, funcionales y estructuralistas, que analizan sobre todo las formas determinadas por su valor funcional en el texto. Según el teoreticismo, la verdad procede de la forma, independientemente de la materia (la verdad como *coherencia*, como desarrollo lógico y formal). La verdad estará, pues, en la forma de los materiales literarios, forma que resulta hipostasiada, al ser separada de la materia que la dota de contenido empírico (es el caso del ser humano reducido a un pronombre personal —yo— o sujeto lingüístico, de la poesía reducida a una secuencia tónica y átona de segmentos métricos, o de la novela limitada a una sintaxis de acciones, funciones o situaciones narravivas).

3) *Adecuacionismo*: su impacto se ha reflejado sobre todo en la estética de

la recepción alemana (Jauss, 1967; Iser, 1972), así como en sus antecedentes fenomenológicos (Ingarden, 1931) y hermenéuticos (Gadamer, 1960) y en sus consecuentes posmodernos más inmediatos (Barthes, 1968; Eco, 1979). Considera que el conocimiento surge de la yuxtaposición de la materia y la forma (la verdad como *correspondencia*, como "encaje"). Forma y materia se hipostasían primeramente por separado, y solo después se postula su "engranaje", coordinación o adecuación. La conexión entre materia y forma es metamérica, al plantearse entre totalidades enterizas (obra / lector), de modo tal que la obra literaria se concibe como una materia que un lector ideal o modélico, implícito o implicado, es decir, absolutamente hiperformalizado e irreal, interpreta en términos adecuacionistas (obra / lector = materia / forma). La forma deja de este modo de estar objetivada en la estructura —"ausente", dirá Eco— de la obra literaria, que queda convertida en objeto material de examen, para ubicarse en la mente o conciencia de un lector ideal, operatoria o empíricamente inexistente. La estética de la recepción alemana no es sino una fuga de las formas —y de los formalismos— a través de la conciencia subjetiva de sujetos ideales. El estructuralismo pasa del texto al lector, de la obra al receptor, para postular desde la *Rezeptionsästhetik* una adecuación entre ambos.

4) *Circularismo*: es la concepción que postula el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura respecto a la interpretación de los materiales literarios: autor, obra, lector e intérprete o transductor. La verdad científica o conocimiento correcto brota de contextos en los que desaparece la distinción entre materia y forma (la verdad como *identidad sintética*), en tanto que se concibe que la materia y la forma se construyen de forma mutua, simultánea, solidaria y conjugada, y que bajo ningún concepto pueden considerarse de forma separada, autónoma o inconexa, ni en el tiempo (descriptivismo y teoreticismo) ni en el espacio (adecuacionismo). Se evita toda hipóstasis de materia o de forma. La conexión entre materia y forma gnoseológicas se da en términos de conexión diamérica (entre sus partes), no metamérica (entre totalidades enterizas o no estructuradas). La figura pragmática y gnoseológica de la transducción literaria, tal como la he expuesto desde 1994, constituye el procecimiento metodológico por excelencia del circularismo literario (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 2002).

La razón por la cual expongo estas cuatro teorías de la ciencia se debe a que, históricamente, desde la teoría de la literatura se ha tratado de interpretar cada uno de los cuatro materiales literarios a los que aquí voy a referirme —autor, obra, lector e intérprete o transductor— a través de una de estas teorías. Así pues, como trataré de justificar, la idea de autor se ha examinado a partir de teorías literarias claramente descriptivistas, desde Aristóteles hasta el positivismo histórico más reciente; a su vez, la idea de texto, mensaje u obra literaria, acaparó siempre la atención de teorías de la literatura de corte fuertemente teoreticista

o formalista, desde la decimonónica escuela morfológica alemana hasta varias corrientes posestructuralistas y posmodernas; por lo que se refiere al lector, es muy evidente que fueron teorías literarias de naturaleza adecuacionista las que pretendieron, no siempre con éxito, establecer una correspondencia o diálogo entre la obra literaria y el receptor, incurriendo en muchísimos casos en una fenomenología de consecuencias metafísicas, la cual ha afectado, en mayor o menor grado, a casi todas las corrientes metodológicas aglutinadas en torno a las poéticas de la recepción; finalmente, la compleja verdad de la comunicación literaria, interpretada en su sentido más pragmático, exige el reconocimiento y análisis de la figura del transductor, esto es, un sujeto que opera con materiales literarios, en tanto que intérprete que transmite y transforma tales materiales para disponerlos ante nuevos lectores, análisis que nos sitúa ante una teoría circularista —el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura—, al reconocer en el itinerario de construcción, comunicación e interpretación literario un proceso circular, incesante y dialéctico, en el que están implicados de forma continuada y global *todos* los materiales de la literatura.

En consecuencia, es posible afirmar que Autor, Obra literaria, Lector y Transductor son a la Teoría de la Literatura lo mismo que la tabla periódica de los elementos, establecida por Dimitri Mendeléiev, es a la Química; o lo mismo que los Términos —siguiendo la nomenclatura del Materialismo Filosófico— de Tiempo, Espacio, Masa y Gravitación, lo son al campo categorial de la Física, interpretada primero por Isaac Newton y confirmada en el siglo XX por Albert Einstein; es decir, Autor, Obra literaria, Lector y Transductor son las categorías literarias constituyentes de la Ontología de la Literatura, en torno a las cuales se produce operatoriamente el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como Ciencia de la Literatura, esto es, como conocimiento científico y conceptual de los *materiales literarios*[111].

Estos materiales alcanzan su máxima relación en el eje circular o humano

(111) Los cuatro materiales literarios fundamentales o de referencia —autor, obra, lector e intérprete o transductor— son insolubles, irreductibles e inderogables, en la constitución ontológica del campo categorial de la Literatura. La cancelación, supresión o desaparición de uno solo de ellos supone la destrucción del conocimiento literario, así como de la Literatura como hecho y realidad efectivamente existente. Del mismo modo que la Medicina no es tal si prescinde del estudio del hígado o del pulmón, como término fisicalista de su campo categorial, o la Química no puede operar como ciencia si suprime de la tabla periódica de sus elementos el wolframio o el borio, no cabe hablar de Teoría de la Literatura al margen del autor —como hicieron estructuralistas como Barthes (1968) o posmodernos como Foucault (1969)—, ni de los valores literarios de la obra —como hacen, por ejemplo, quienes estudian la vida de los artrópodos [*sic*] en el *Quijote* (Montserrat, 2011)—, ni de la figura del lector real (en nombre de un lector ideal, implícito o irreal, al estilo de fenomenólogos e idealistas que, como Iser (1972), siguen las teorías jaussianas de la estética de la recepción), ni la operatividad del intérprete o transductor —ignorada por el propio Jakobson en su sobrevalorada ponencia del congreso de Indiana en 1958 sobre "Lingüística y poética" (1960)—.

del espacio antropológico, como consecuencia de la expansión tecnológica dada en el eje radial, y tras abandonar la Literatura sus implantaciones arcaicas y primigenias en la numinosidad del eje angular. Estos cuatro elementos —autor, obra, lector e intérprete o transudctor— constituyen una totalidad atributiva, en la que cada uno de ellos desempeña una función específica y es insoluble e irreducible en los demás; mantienen entre sí una relación *sinalógica*, como términos que están en contacto operatorio; y constituyen el campo categorial de la Literatura cuyo cierre delimitan circularmente (autor → obra → lector → intérprete o transductor → autor, etc…).

En primer lugar, desde un punto de vista plotiniano, podríamos decir, siguiendo a Bueno, que estos cuatro términos constituyen una *totalidad atributiva*[112], la Literatura, dentro de la cual autor, obra, lector e intérprete desempeñan, cada uno de ellos, una función insustituible y única, que ningún otro término del campo categorial de la Literatura puede asumir o absorber, del mismo modo que las funciones metabólicas del hígado no pueden ser reemplazadas en el organismo humano por las actividades renales del riñón, y al igual que en el campo categorial de la Música la tonalidad de Do sostenido menor no puede ser reemplazada, ni transportada a otra tonalidad, sin las debidas alteraciones, sea en la armadura, sea en el curso de la escritura musical. Autor, obra, lector e intérprete o transductor son, pues, términos atributivos, constituyentes de la Literatura como totalidad atributiva. Cervantes, Shakesperae, Dante, Joyce, Borges, Leopardi, Homero, etc., son términos del campo categorial de la Literatura, así como sus respectivas obras, lectores e intérpretes, de modo que cada uno de ellos y de ellas posee su propio y particular valor atributivo en el conjunto de la totalidad —literaria— de la que forma parte.

En segundo lugar, hay que advertir que estos términos (autor, obra, lector, intérprete) mantienen entre sí una *relación sinalógica*. ¿Qué significa esto? Significa que están relacionados de forma directa, física y operatoria, es decir, que están en contacto, dado que son términos conectados, apotéticos o interrelacionados (Bueno, 1992). Es evidente que el autor mantiene una relación operatoria con la obra literaria de la que es artífice, del mismo que el

(112) Como señala Bueno en su *Teoría del cierre categorial* (1992), las *totalidades atributivas* son aquellas en las que a cada parte del todo se le atribuye, y desempeña, una función específica e irremplazable por cualquiera de las otras partes del mismo todo. *Distributivas* serán aquellas totalidades en las que cada parte del todo desempeña una función idéntica a la desempeñada por cualquiera de las restantes partes. Una hora, por ejemplo, es una totalidad distributiva de 60 minutos, cada uno de los cuales es idéntico a todos los demás, pues todos disponen de 60 segundos. La escala cromática, o escala dodecafónica, es una totalidad atributiva, en la que cada sonido desempeña una función específica y posee su propio tono, con su correspondiente notación musical (Do, Do sostenido o Re bemol, Re, Re sostenido o Mi bemol, Mi, Fa, Fa sostenido o Sol bemol, Sol, Sol sostenido o La bemol, La, La sostenido o Si bemol, Si).

lector usa su cuerpo —las manos, los ojos, el oído, la mente, la sensibilidad, la inteligencia— para acceder a los contenidos e ideas objetivados formalmente en la obra literaria de referencia, y que lo mismo hace el intérprete o transductor. Es un hecho que autores, lectores e intérpretes mantienen entre sí diversas relaciones operatorias, en torno a la sociología, la psicología, la promoción académica y comercial de las obras —y de sí mismos—, como agentes literarios o simplemente como sujetos implicados en los procesos de autoría, lectura y recensión de materiales literarios.

En consecuencia, la sinalogía designa la relación de síntesis, de unidad, como totalidad atributiva, que es posible constatar entre términos unidos mediante vínculos, contactos, relaciones de afinidad, proximidad o contigüidad, sea en el tiempo o en el espacio —en el caso de los materiales literarios tanto geográficamente como históricamente—, sea de forma estática o dinámica —Literatura Comparada, intertextualidad, crítica de fuentes…—, sea causal o acausal —influencia directa, poligénesis simultánea o diferida, etc.—. La sinalogía identifica relaciones entre términos conexos, como las que se dan entre los términos fundamentales del campo categorial de la literatura (autor, obra, lector e intérprete). Los ejemplos podrían multiplicarse respecto a otros términos literarios menos complejos que estos cuatro términos mayores. El verso y la rima son términos sinalógicos de la métrica, dados en interacción mutua; la metonimia es la figura retórica sinalógica por excelencia, explicitada con frecuencia por atracción unívoca de un término partitivo sobre un todo atributivo, etc. Los términos relacionados sinalógicamente forman parte de totalidades atributivas (como los órganos del cuerpo humano, las notas de la escala cromática o dodecafónica, la tabla periódica de los elementos químicos, o los cuatro materiales literarios de referencia).

Frente a la sinalogía, se encuentra la *isología*, que designa la relación de unidad que se establece entre términos que no mantienen relaciones de afinidad, contigüidad o proximidad. Se trata de términos que no están en contacto, y que, por lo tanto, no forman parte de totalidades atributivas, sino que constituyen totalidades distributivas. Semejanza, analogía u homología, suelen ser propiedades isológicas, al caracterizar a términos que se distribuyen por igual como partes constituyentes de un todo. Los dientes como perlas son términos isológicos de una metáfora verbal ("los dientes son perlas") o de un símil que los relacione comparativamente (A *como* B). Metáforas y símiles son figuras retóricas isológicas por excelencia, al poner en relación términos inconexos (por lo común, nadie tiene, literalmente hablando, perlas en la boca ni rubíes en los labios).

Adviértase, por ejemplo, que la unidad entre los elementos sintácticos de una novela (personajes, tiempos, espacios, acciones o funciones narrativas y diálogo) es sinalógica, mientras que la unidad entre los elementos sintácticos

homólogos de novelas diferentes es isológica (los personajes del *Quijote* de Cervantes respecto al *Quijote* de Avellaneda, a *Tom Jones* de Henry Fielding o *Ana Karenina* de Tolstoi). Las obras literarias son unidades sinalógicas, construidas a partir de términos relacionados entre sí formal y materialmente (es decir, gnoseológicamente), mientras que las interpretaciones de tales o cuales términos constitutivos de cada obra literaria en particular serán unidades isológicas, esto es, totalidades construidas a partir de términos que, pertenecientes a unidades literarias distintas, mantienen entre sí relaciones de analogía, semejanza u homología.

De acuerdo con criterios plotinianos, las *especies* que pertenecen a un mismo *género* forman *una misma familia*, no porque se parezcan entre sí, analógicamente, sino porque proceden de un mismo tronco o esencia común, sinalógicamente[113]. Es lo que ocurre, por ejemplo, con todas aquellas formas literarias en las que se objetiva un narrador: pertenecen al género de la narrativa, en sus diferentes especies (novela, cuento, relato breve, *novella*, novela de aventuras, autobiográfica, epistolar, *Bildungsroman*, novela lírica, etc…) Así procede la teoría de los géneros literarios desarrollada por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2009). Los miembros, o las especies, resultantes de un mismo tronco común constituyen una familia cuyas ramificaciones individuales (cada obra literaria particular) se desenvuelven entre sí de forma dialéctica y conflictiva. Los géneros literarios se explicitan históricamente en un desarrollo estructural, y en este desenvolvimiento, conflictivo y dialéctico, han de examinarse e interpretarse, no en su concepción estática nuclear e inmutable. El conflicto es una de las formas evolutivas más enérgicas y efectivas de toda genealogía. Por eso es posible afirmar que la Literatura es, genealógicamente hablando, la dimensión estructural e histórica de una génesis numinosa, más en concreto: es una expansión radialmente tecnológica y circularmente política de una experiencia angularmente numinosa o religiosa, de la que la propia Literatura se va *segregando* en la misma medida en que el racionalismo científico y filosófico resulta *absorbido* por unos materiales literarios cada vez más explicativos, menos acríticos y mejor interpretados[114].

---

(113) Sigo el modelo de Bueno (1992) en el tratamiento y consideración de las esencias plotinianas y porfirianas, que él utiliza de forma ejemplar en su libro *El animal divino* (1985). Siguiendo sus criterios lo apliqué en 2006 en mi obra *La Academia contra Babel*, y desde entonces en las sucesivas obras que constituyen la serie de la *Crítica de la razón literaria* (2006, 2006a, 2007a, 2007b, 2008, 2009, 2010 y 2012).

(114) En relación con los criterios de sinalogía e isología, Bueno (1992: 509-512 y 1431-1432) se sirve también de las nociones de autotético y alotético. El término autotético remite a lo que tienen en común los elementos diferentes de un mismo conjunto, por ejemplo, en el caso de la Literatura, las diferentes especies de novelas (bizantina, lírica, epistolar, autobiográfica, realista, fantástica o maravillosa…) que pueden identificarse en la *narración* como conjunto

En tercer lugar, los materiales literarios ejecutan el cierre circular del campo categorial de la Teoría de la Literatura. Es la tesis que expuse en mi libro *Los materiales literarios* (2007b)[115]. Así, desde el punto de vista del espacio antropológico, autor, lector e intérprete o transductor son los sujetos operatorios que en el eje circular o humano protagonizan los procesos de construcción, comunicación e interpretación de las obras literarias, las cuales constituyen el término de referencia que, en el eje radial, como resultado de la expansión tecnológica de la civilización humana, es objeto de las operaciones de los sujetos literarios (emisor, lector, transductor). Desde el punto de vista del eje angular o religioso, el racionalismo académico contemporáneo no reconoce —a pesar de todo lo que reconoce, que no es poco— la intervención de una voluntad metafísica o una inspiración divina, dotada de competencias operatorias, cuya autoría se pueda identificar en los materiales literarios convencionales. Por otro lado, desde el punto de vista del espacio gnoseológico, será posible distinguir, como ya se ha hecho a partir de la filosofía de Bueno (1992) (Maestro, 2007b, 2009a), un eje sintáctico, en el que los *términos* (autor, obra, lector e intérprete o transductor) se *relacionan* críticamente, mediante *operaciones* llevadas a cabo por los seres humanos que manipulan los materiales literarios; un eje semántico, en el que es posible distinguir la dimensión *física* de las obras literarias (oralidad, escritura, textos, libros, soportes digitales) (M_1), su expresión *psicológica*, sensorial o fenomenológica (la valoración personal o social que el ser humano hace del sentido de los materiales literarios) (M_2), y su interpretación *científica*, conceptual o lógica (explicación racional y crítica de

o género literario. A su vez, el término *alotético* remite a los criterios que permiten relacionar elementos semejantes de conjuntos diferentes, por ejemplo, la idea de personaje literario, tanto en la narrativa inglesa del siglo XIX como en el teatro español del Siglo de Oro. Bueno interpreta lo autotético como concepto plotiniano, esto es, como una especie (particular) que avanza o se transforma conservando los rasgos del género (común): lo autotético del ser humano sería el genoma; en la novela, el narrador; en el teatro, el diálogo; en la lírica, el verso, etc. A su vez, se concibe lo alotético como concepto porfiriano, es decir, como aquella especie que avanza o se transforma (diferencialmente) al margen del género (próximo) y de la preservación de los rasgos genéricos o troncales: lo alotético del ser humano es lo que permite relacionar o comparar elementos semejantes de seres humanos diferentes (altura, color de ojos, rasgos faciales…); en la Literatura, son alotéticos todos aquellos rasgos o propiedades distintivas de una obra literaria particular, frente a los rasgos extensionales o integrantes (un personaje, un tiempo, un espacio, una forma cómica recurrente…), que la definirían frente a la *especie* a la que pertenece (entremés, novela bizantina, comedia nueva, soneto, tragedia absoluta, pastiche, tragicomedia…), y frente a los rasgos intensionales o determinantes (narrador en novela, diálogo en teatro, verso en poesía lírica…), que la delimitaría frente al *género* al que pertenece (narración, drama, lírica…) (Maestro, 2009).

(115) Vid. a este respecto la reseña que de este libro escribió V. Varela en *Crítica Bibliographica*, M (1-12), en <http://www.academiaeditorial.com/web/hispanismo/critica_bibliographica/alfabetico/?titulo=cb-m> (22.04.2012).).

los materiales literarios) (M_3); y un eje pragmático, en el que se explicitan los autologismos (interpretación literaria individual, articulada desde el *yo*), los dialogismos (análisis de los materiales literarios que proponen determinados grupos humanos, gremios, comunidades académicas, ideologías, credos, *lobbies*…, y que constituyen la interpretación del *nosotros*), y las normas (interpretaciones basadas en pautas gnoseológicas y científicas que rebasan la voluntad de los individuos y la ideología de los grupos sociales).

Se observará, pues, que cada uno de estos términos mantiene, dentro de su propia categoría, es decir, isológicamente, por referencia a los de su misma clase (autor con autor, obra con obra, etc.), relaciones dialécticas de oposición (Cervantes *versus* Avellaneda, el *Quijote* de 1605 frente al *Quijote apócrifo* de 1614…), relaciones paralelas de contigüidad histórica o geográfica (Cervantes y Shakespeare, *Il Cortegiano* de Castiglione y los coloquios de Erasmo *De recta Graeci et Latini sermonis pronuntiatione*, ambos de 1528…), o relaciones convergentes de analogía (*Ilíada* y *Divina comedia*, Erasmo y Montaigne, Calderón y Goethe, Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry, Unamuno y Borges como lectores del *Quijote*…) Este tipo de relaciones son fundamentales en el estudio de la Literatura Comparada, y dan lugar a los denominados *metros*, que resultan de relacionar críticamente términos isológicos (pertenecientes a la misma clase, sea de autores, obras, lectores o intérpretes) y atributivos (con valor específico propio: Dante, Cervantes, Milton, Büchner, Tolstoi, Aleixandre; *Decamerón*, *La vida es sueño*, *Werther*, *Ulisses*…) (Maestro, 2008).

Las relaciones isológicas dan lugar al reconocimiento de oposiciones, contigüidades y analogías, es decir, se basan en la dialéctica, el paralelismo metonímico y la correspondencia metafórica, pero excluyen la absorción y la inserción, es decir, Goethe es insoluble en Cervantes, y a la inversa, del mismo modo que Hölderlin no puede interpretarse nunca como una prótesis de William Blake o de Ugo Foscolo, por ejemplo. El procedimiento para hacer legibles las relaciones de *absorción* e *inserción* es otro, y se basa en el establecimiento de sinalogías, es decir, en el reconocimiento de configuraciones integradoras de términos simples que, sofisticadamente, van constituyendo términos más complejos. Tomemos el ejemplo del soneto clásico, término literario en el que se insertan dos cuartetos y dos tercetos, los cuales son a su vez términos literarios más simples, en los que se insertan versos de arte mayor cuya disposición métrica será normativamente *abba abba cdc dcd*. Lo mismo ocurre con infinidad de términos como el de personaje literario, como sujeto operatorio dentro de la estructura formal de obras literarias narrativas y dramáticas, que se identifica como uno de los elementos sintácticos de la fábula o discurso, junto con el tiempo, el espacio, las formas de comunicación verbal, y las acciones, funciones o situaciones: los personajes literarios pueden figurar insertos en todo tipo de obras narrativas y teatrales, incluso también

poéticas y líricas, desde la epopeya antigua hasta el teatro del absurdo, pasando por los sonetos de Shakespeare, el *Cancionero* de Petrarca o los *Sonetos a Orfeo* de Rainer-Maria Rilke. Este tipo de términos literarios, insertos estructural y formalmente, esto es, como partes formales suyas, en otros términos más amplios y complejos, constituyen las dimensiones integrantes o extensionales que caracterizan a unas especies literarias frente a otras del mismo género, es decir, a una novela de aventuras (Persiles y Sigismunda) frente a un *Bildungsroman* (Wilhelm Meister, Stephen Dedalus o Alberto Díaz de Guzmán), a un entremés frente a un paso, una loa o una jácara, etc. Las mayores evoluciones y transformaciones de los géneros literarios se producen precisamente por las alteraciones que experimentan las partes extensionales o integrantes de las obras literarias, las cuales, en su desarrollo como términos —en principio simples— dan lugar a términos cada vez más complejos, al recibir inserciones o "injertos" de nuevas formas o términos literarios con los que entran en interacción. En otros casos, estas formas de interacción no son solamente intertextuales, ni se limitan a operar mediante el procedimiento de inserción o incorporación que se acaba de describir, sino que proceden directamente por absorción. En este contexto, los ejemplos más visibles son los que constituyen las influencias de una literatura en otra, como fue el caso de la absorción del endecasílabo italiano en la lírica española del Renacimiento, a través de los sonetos, églogas y liras de Garcilaso y de Boscán, frente al casticismo del romance y del octosílabo castellano. Pero el procedimiento más contundente de absorción no se manifiesta tanto en contextos históricos cuanto en contextos estructurales, es decir, aquellos en los que los términos en cuestión están en contacto a través de relaciones integradoras, recursivas y envolventes: Chaucer, Fernando de Rojas, Rabelais, Quevedo o Chéjov, quedan absorbidos, pese a todas sus manifiestas diferencias, en la categoría de *autores*, del mismo modo que Fernando de Herrera (en tanto que comentarista de Garcilaso), Menéndez Pelayo, Américo Castro, Borges (como autor de *Nueve ensayos dantescos*) o Harold Bloom, resultan absorbidos en la clase constituida por los *intérpretes* o *transductores* de los materiales literarios. Como se observará, el procedimiento que estamos siguiendo en estos ejemplos es el que corresponde a los agrupamientos, es decir, a las clasificaciones que siguen un orden ascendente en la relación de términos atributivos, con el fin de constituir una totalidad (el conjunto de *autores*, u *obras*, o *lectores*…) cuyas partes (Cervantes, Víctor Hugo, Galdós, Leopardi, Thomas Mann / *La gitanilla*, *Los miserables*, *Fortunata y Jacinta*, *Cantos*, *La montaña mágica*…) poseen un valor específico e insoluble, esto es, atributivo.

De este modo es posible identificar los términos constituyentes de la Ontología de la Literatura, así como la delimitación del cierre circular del campo categorial de la Teoría de la Literatura, disciplina que efectivamente

exige el ejercicio de una Gnoseología de la Literatura.

A continuación expondré una sintética conceptualización crítica de cada uno de los cuatro términos fundamentales de la Ontología de la Literatura: autor, obra, lector e intérprete o transductor.

1. Crítica del concepto de *Autor*: la falacia descriptivista. La construcción de la literatura. Contra el *nihilismo mágico* de la deconstrucción

Cuando leemos el 'Quijote', leemos a Cervantes.
Francisco Rico.

Al autor, como a la materia, le cuesta desaparecer.
Dámaso López García (1993: 64).

La figura del autor en la Literatura se ha recuperado inteligentemente en los últimos tiempos, superando la etapa estructuralista y neoformalista que decretaba de forma sofista su "muerte" (Barthes, 1968) o su disolución (Foucault, 1969). La deconstrucción postulaba de este modo una surte de *nihilismo mágico* desde el que trataba de suprimir formalmente la presencia del autor. Pero como han señalado muchos críticos, entre ellos Dámaso López García, "al autor, como a la materia, le cuesta desaparecer" (1993: 64). Dicho de otro modo: el autor es una realidad ontológicamente inderogable. Y como tal, exige gnoseológicamente una formalización crítica capaz de explicarlo.

Uno de los últimos libros publicados a este respecto es el consagrado a *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, a cargo de Manfred Tietz (*et al.* 2011). Este volumen contiene más de treinta contribuciones sobre el tema monográfico del autor en la literatura española aurisecular, y constituye una publicación de referencia en este campo[116].

(116) Entre los diferentes hispanistas que intervienen, Claudia Hammerschmidt ha sintetizado valiosamente algunas de las contribuciones que sobre el autor se han publicado en los últimos años: "Para un concepto del autor escolástico medieval: Minnis (1984); para el desarrollo del concepto de autor profesional en el Siglo de Oro español: Strosetzki (1987); para la autoconciencia poética de Boscán a Góngora y las estrategias editoriales: Ruiz Pérez (2009); para una sociología del autor en el siglo XVII francés: Viala (1985); para una historia de la autoconcepción del autor desde 1630 a 1900: Goulemot y Oster (1992); desde la Ilustración hasta la actualidad (sobre todo en la literatura alemana): Selbmann (1994)" (Hammerschmidt, 2011: 157-158). En la misma dirección cabe situar el trabajo de Pedro Ruiz, al advertir que el proceso de recuperación del autor "fue estudiado por Chartier (2000) y desmontado por Burke (1992) y López García (1993), a los que siguió el rotundo libro de Bernas (2001). Mientras Bénichou

En *La deshumanización del arte* (1925/1983: 35), Ortega recuerda etimológicamente que "autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio". La autoridad del autor parece emanar de su capacidad para incrementar un poder efectivo sobre una parte inédita de la realidad. Sin embargo, como consecuencia de las ideas kantianas acerca de la autonomía de la obra de arte, el siglo XX irá introduciendo cada vez con mayor intensidad la deshumanización de los materiales literarios, y el primero de ellos será precisamente el autor. Así lo hicieron las vanguardias históricas durante el primer cuarto del siglo XX, y así lo hicieron también desde su segunda mitad las corrientes neoformalistas de teoría y crítica literarias[117]. La deshumanización del arte se saldó apenas dos o tres décadas después con la irrupción de teorías de la interpretación literaria desde las que se consideraba que deshumanizar consistía en suprimir al autor del campo categorial o científico de la investigación literaria. Situaron la deshumanización no en el método —científico—, sino en el objeto —de conocimiento—. Si la Medicina hubiera hecho lo mismo, habría prescindido del paciente. La Literatura, sin embargo, gracias a estos críticos idealistas y sofistas, quedó reducida —y desde entonces así ha permanecido para toda mentalidad neoformalista y posmoderna— a un único material literario: el texto. Un texto ideal (porque es ilegible, desde el momento en que hoy hay quien lo lea realmente), absoluto (porque no tiene límites), e ininteligible (puesto que si todo es texto y todo es soluble en la retórica de la textualidad, incluyendo incluso realidades como Auschwitz o las monstruosas guerras contemporáneas, entonces no hay nada que interpretar, porque "no hay hechos").

Desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, el autor es el artífice de los contenidos lógico-materiales, ideas y conceptos, objetivados formalmente en un texto que, de ser literario,

---

(1996) o Couturier (1995) reconstruían desde distintas perspectivas la figura del autor y su discurso, se desarrollaban numerosos estudios centrados en la constitución del autor, la formación de su conciencia y la proyección de su discurso en las prácticas literarias y la formalización de los textos en diferentes espacios históricos y culturales, no faltaban revisiones de conjunto, como las recopiladas en los volúmenes de Jacques-Lefèvre (2001) y Brunn (2001), o reconstrucciones de este proceso en el marco jurídico y legal (Edelman, 2004)" (Ruiz Pérez, 2011: 360). Sobre el autor como "material literario", vid. mi monografía al respecto (Maestro, 2007b).

(117) La tropológica muerte del autor, tan cacareada por las teorías neoformalistas, estaba trazada ya en las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX: "¿Qué puede hacer entre estas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Solo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica. Es pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante. Por todas partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana. Los procedimientos de deshumanización son muchos" (Ortega, 1925/1983: 35-36).

interpretamos como literatura. Esto significa que el autor exige ser interpretado como materia y como forma, es decir, desde criterios gnoseológicos (lógico-materiales), y no desde una perspectiva meramente epistemológica (idealista), que enfrenta, tras haberla reducido psicológicamente a un puro Objeto de conciencia, la figura del autor a la figura de un Sujeto receptor, ambos retóricamente aderezados.

El enfoque gnoseológico identifica en el autor una realidad lógico-material de componentes materiales y formales, inseparables en sí mismos (ontológicamente), pero disociables en la medida en que pueden analizarse mediante conceptos (gnoseológicamente). Por su parte, el enfoque epistemológico, seguido de forma acrítica desde el idealismo kantiano prácticamente hasta nuestros días, ofrece una idea de autor por completo idealista, como no puede ser de otro modo, al manipularlo como una figura construida desde la conciencia de un sujeto receptor que, cuanto más cualificado y modélico se presenta, más irreal y metafísico resulta. El autor no puede reducirse, pues, a una dimensión exclusivamente formal o textual, como han pretendido tantos idealistas de la cultura, fenomenólogos de la literatura y teólogos de la escritura, ignorantes "de lo que pasa en la calle", desde el momento en que el autor es una persona materialmente física, psicológica y lógica, es decir, pertenece materialmente al mundo físico (M_1), al mundo psicológico (M_2) y al mundo lógico (M_3), y por lo tanto es *autor* de materialidades físicas, psicológicas y lógicas, esto es, artífice de formas o textos, experiencias o hechos reales o ficticios, e ideas o conceptos racionalmente analizables. El autor, pues, no es autor exclusivamente de formas o textos. Esta paupérrima y grosera noción de Autor es la que, desde una suerte de primer mundo retórico y tercer mundo semántico, han sostenido sofistas como Barthes, Derrida o Foucault, entre muchos otros posmodernos y preposmodernos (por llamarlos de alguna manera, como Eliot, Forster, Wimsatt o Beardsley). Pero no es esta noción la que sostenemos quienes, siguiendo los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, reconocemos la evidencia de que el autor de obras literarias es un ser humano, esto es, un sujeto operatorio, que es Autor precisamente porque lo es de formas verbales estéticamente relevantes (M_1), de experiencias psicológicas esencialmente humanas (M_2), y de ideas y conceptos lógicos absolutamente inderogables (M_3), todo lo cual exige una interpretación humana y normativa. Si para lectores como Barthes, Derrida o Foucault, la autoría de ideas y conceptos lógicos formalmente objetivados en las obras literarias es algo que, en su indefinida, acrítica y acientífica noción de "texto", les resulta ilegible, *sua culpa est*. No me cabe duda de que los seguidores de estos escribas posmodernos adolecerán de la misma miopía a la hora de leer las ideas objetivas contenidas formalmente, esto es, estéticamente, en los

textos literarios. Si el autor no es *autor de ideas*, no habrá ideas legibles para ningún lector. Solo habrá formas, indudablemente, vacías de contenido, que el lector ignorante de ideas podrá henchir con alegre arbitrariedad —es decir, sin dar cuenta de sus actos interpretativos a ningún código racional o científico— de psicologismos e ideologías del más variado pelaje. Pero la interpretación científica de la Literatura no puede convertirse en un vertedero histórico de ideologías.

El concepto de autor que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura —el autor como artífice de contenidos materiales, ideas y conceptos, objetivados formalmente en una obra literaria— exige considerar la Idea de Autor desde la cuádruple perspectiva que ofrecen el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético (Maestro, 2009a).

A lo largo de la Edad Contemporánea, la figura del autor ha sido objeto de dos tipos de falacias. Así, la falacia descriptivista sometió al autor a un *creacionismo teológico*, de modo que postuló su descripción como si se tratara de un dios, es decir, de una divinización del yo del artista, del poeta, del creador. Fue el procedimiento de la crítica tradicional, prácticamente desde la Edad Moderna hasta la culminación del Romanticismo y la intervención de las vanguardias históricas y los formalismos teórico-literarios del siglo XX. En el otro extremo del péndulo se sitúa la falacia negacionista, una suerte de *nihilismo mágico* diseñado por la posmodernidad, de la mano de figuras como Barthes, Derrida o Foucault, quienes proclamaban de forma retórica e imaginaria la "muerte del autor", a imitación neonietzscheana de la "muerte de Dios". Ninguno de los dos extremos son aceptables, el primero por su idealismo descriptivista y teológico, y el segundo por su negacionismo, deconstructivismo o nihilismo igualmente idealista y falaz[118].

Como se sabe, el espacio ontológico es el espacio en el que se sitúa formalmente la materia del Mundo Interpretado (M_i). Lo no conocido, lo no explicado racionalmente, aunque forme parte del Mundo (M), no forma parte del Mundo Interpretado (M_i) o categorizado por las ciencias, y en consecuencia no constituye realidad ontológica *de facto*. Se trataría de una materia indeterminada, frente a la materia determinada y formalizada, la cual constituye la ontología del Mundo Interpretado. La verdad está en los hechos —*verum est factum*—, no en los hechos no interpretados.

(118) "Si se tomara por la palabra a algunos representantes de la deconstrucción, se les podría devolver su actitud teórica sobre el concepto de autoría haciendo entrar en contradicción su práctica con sus propias ideas. Se podría describir en sus textos el concepto de autoría como concepto reprimido, desplazado, aniquilado; incluso se podría pensar que el tratamiento que hace Derrida del concepto de autoría lleva sobre sí la marca del logocentrismo" (López, 1993: 31).

Lo hemos dicho y hemos de reiterarlo: el ser, o es material, o *no* es. El espacio ontológico es tridimensional. Es posible distinguir tres tipos de materia determinada en el Mundo Interpretado (M_i): la materia estrictamente física (los objetos físicos, los minerales, la bomba atómica, sillas, mesas, etc.), que constituye la materia primogenérica o M_1; la materia psíquica, interpretada siempre por sus causas y consecuencias materiales (miedo, celos, ambición, locura, felicidad, enamoramiento, hipocondría...), que constituye la materia segundogenérica o M_2; y la materia lógica o conceptual (las ciencias categoriales, los ordenamientos jurídicos, la métrica, la teoría de la música, el imperativo categórico kantiano, el teorema de Pitágoras, la fórmula del sodio...), que constituyen la materia terciogenérica (M_3). Estos tres tipos de materia se dan en *symploké*, están relacionados entre sí, y no existen aisladamente. Si uno de los tres se nos presenta sin alguno de los tres, quien nos habla es un sofista. Porque nada está en el intelecto si antes no está en alguna de las formas de la experiencia sensible, y porque nada es sensible al ser humano si antes no es materialmente factible. Lo que no tiene causas materiales solo puede tener causas psicológicas. Es el caso de Dios o del Unicornio, cuyo M_1 es en uno y otro caso igual a 0. Nada de esto sucede con el autor de obras literarias.

Desde los criterios de la ontología materialista, el autor es el ser humano que existe físicamente (M_1), y que escribe la obra de arte literaria, reflejando en ella una estructura psicológica (M_2) y objetivando formalmente un sistema de ideas y conceptos (M_3) que como tales pueden y deben interpretarse. El autor, como he indicado, no solo es el artífice de una forma específica de expresión, comunicación e interpretación —la forma literaria—, sino que es ante todo el artífice de las ideas y de los conceptos objetivados materialmente en esa forma literaria. Reitero una vez más que la autoría no se puede reducir a una cuestión formal, porque es sobre todo una realidad material de la que depende la objetivación de ideas y conceptos que exigen al lector ser interpretados de forma sistemática, racional y lógica. El autor es, ante todo, un sujeto corpóreo y operatorio.

Es evidente que mientras el autor está vivo y escribe su obra pertenece al mundo físico, y él mismo es una materia primogenérica (M_1). Y como materia primogenérica puede ser objeto de investigación categorial por parte de diversas ciencias, entre ellas la Medicina, por ejemplo. No han faltado diagnósticos a la muerte de Cervantes: diabetes. También hay dudas acerca de algunas partes de su M_1: no se sabe si perdió o no su mano izquierda en Lepanto, o si simplemente conservó la mano, pero perdió su movilidad, etc. Y también se ha estudiado, aunque más bien psicológicamente, la orientación sexual de su M_1. Sin pruebas positivas, no ha faltado quien le asigne una homosexualidad a la altura de nuestro tiempo, muy al estilo de

los ideales posmodernos. De un modo u otro, todas estas cuestiones a las que estoy aludiendo, de dudoso interés científico para literatura, tienen como referente fundamental el cuerpo físico de Cervantes[119], esto es, en términos de Materialismo Filosófico, su M_1.

Tampoco han faltado, especialmente tras la obra freudiana, los acercamientos psicologistas a la figura del autor literario. Todas aquellas ramas del saber humano que siguen estos caminos se concentran en el autor como objeto de experiencias psicológicas dignas de consideración, es decir, se ocupan del autor en tanto que M_2 o materia segundogenérica. El psicoanálisis, la mitocrítica, la poética de lo imaginario..., reducen la idea de autor a la organización, más o menos compleja y definida, de su mundo psicológico. En este ámbito neorretórico, que pretende integrarse en la Medicina como ciencia categorial, cabe situar, sin duda, la obra de Freud, Jung y Lacan, especialmente. En los márgenes retóricos de este ensayismo habrán de situarse también los escritos de Bonaparte, Mauron, Bachelard, Starobinsky, Frye, etc., entre tantos otros. Y sucede que ha habido numerosos lectores o pseudo-críticos, mucho más cercanos a nosotros en el tiempo, que tras haber negado al autor como materia psíquicamente analizable, han reducido la interpretación de su "escritura" a una *interpretación puramente psicologista*. Con frecuencia, esta "psicología", resultante de la lectura acrítica del "crítico", es ideología de la más simple y plana elaboración. La posmodernidad constituye la principal fuente de producción de este tipo de discursos ideológicos, psicologistas, simples y planos. Barthes, Derrida, Foucault..., tras haber renunciado a la Idea de Verdad en la interpretación, y al haber sustituido toda actividad hermenéutica por un acto de retórica sin fin, irracionalmente han negado a la forma la existencia de un artífice, es decir, han negado a la literatura la existencia de un autor. Y no se han detenido en este nihilismo mágico, sino que han ido más lejos, afirmando un más irracional, si cabe, nihilismo gnoseológico, al negar la existencia de ideas y conceptos, no solo en el artífice —el autor—, sino en la literatura —que en su miseria conceptual denominan acríticamente "escritura"—. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: en primer lugar, han negado al autor como M_1, esto es, como materia física, lo cual ya nos sitúa en un discurso por completo irracional y fuera de toda coherencia, y en segundo lugar lo han negado como artífice de ideas y conceptos lógicos, es decir, como materia terciogenérica o M_3, algo que en sí mismo supone la clausura de la Teoría de la Literatura como disciplina académica y como ciencia categorial. Por esta razón no puede considerarse a Barthes, ni a nadie que siga sus ideas,

(119) De especial interés es el proyecto de localización e identificación de los restos del cadáver de Miguel de Cervantes, propuesto por Fernando de Prado Pardo (2013).

como un teórico de la literatura, sino como un retórico de la escritura. Como un sofista de la posmodernidad, cual Gorgias o Protágoras de la segunda mitad del siglo XX. El hecho de que muchas de las ideas irracionales e incoherentes de figuras como Barthes, Derrida o Foucault, no hayan sido criticadas suficientemente revela no solo la capacidad acrítica de sus lectores, sino sobre todo el estado actual de la teoría literaria, y el grado de saber crítico de la mayor parte de cuantas personas a ella se dedican. La única dimensión del autor que la posmodernidad ha dejado, digna de manipulación, a merced del lector es la que corresponde a su mundo psicológico (M_2). Pero lo ha hecho sin respetar su denominación de origen, es decir, lo ha entregado de modo acrítico a un lector deliberadamente ideologizado y acientífico: la posmodernidad ha reducido la figura del autor literario y su complejidad lógico-formal a la psicología vulgar de un lector inocuo. La *symploké* del autor (M_1, M_2, M_3) es, para el discurso posmoderno, la psicología del lector (M_2).

Muy al contrario, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura considera al autor como el artífice de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y por consiguiente como un término ontológico fundamental del campo categorial de la Teoría de la Literatura.

2. Crítica del concepto de *Texto*: la falacia teoreticista. El texto literario como sistema de ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios

> *Para mí la literatura fue siempre el objeto de una constante, no el de un análisis, ni el de una reducción, ni el de una integración en el campo mismo del análisis. Era el descanso, la parada y fonda, el blasón, la bandera.*
>
> Michel Foucault (1986).

> *Supone, finalmente, Maimónides que nos está permitido explicar y forzar las palabras de la Escritura según nuestras opiniones previas y negar el sentido literal, por más evidente y explícito que sea, y cambiarlo en otro cualquiera. Semejante licencia, aparte de contradecir de plano lo que hemos demostrado en este y otros capítulos, resulta excesiva y temeraria a los ojos de todos. Concedámosle, sin embargo, tal libertad: ¿qué consigue con ella? Nada en absoluto. […] Por consiguiente, dicho método es completamente inútil. Añádase a esto que Maimónides suprime de esta forma toda certeza del sentido de la Escritura […]. Nosotros rechazamos la opinión de Maimónides como perjudicial, inútil y absurda.*
>
> Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político*, vii, 4 (1670/1986: 219).

El Materialismo Filosófico considera el texto de la obra literaria como aquel material ontológico inderogable en el que se objetivan formalmente Ideas que, en toda investigación de la Literatura, pueden y deben analizarse en términos conceptuales, categoriales y lógicos. El texto u obra literaria será, pues, la realidad material en la que se objetivan formalmente las Ideas de la Literatura. De este modo, el texto literario solo podrá concebirse como resultado de la actividad de uno o varios artífices, que reconocemos como autores, y resultará destinado, como material fundamental de la ontología literaria, a la lectura y a la interpretación críticas de las Ideas formalmente en él objetivadas. No hay texto, y no cabe hablar de texto literario, si no hay ideas formalizadas en su realidad material. Al margen de las Ideas no es posible concebir un texto. No bastan, pues, las formas, para hablar de texto: es también imprescindible un contenido material inteligible. La Teoría de la Literatura analiza el texto literario con la intención de interpretarlo como lo que es: un sistema de Ideas formalmente objetivadas, es decir, literariamente materializadas.

Como sistema de ideas verbalizadas formalmente, todo texto, y por supuesto el texto literario, que añade a las formas y signos verbales un valor estético y un estatuto ficcional, es susceptible de ser analizado desde la cuádruple dimensión que ofrece el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio estético y el espacio gnoseológico (Maestro, 2009a).

Este es el concepto de texto, en tanto que obra literaria, que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y que se opone abiertamente a toda interpretación que, como las estructuralistas y también posmodernas, lo reducen formal o materialmente a un idealismo falaz. En sus procesos de interpretación del texto, la crítica ha incurrido en dos tipos de reducción o jibarización de la obra literaria. En ambos casos se ha servido de la falacia teoreticista, que consiste en hipostasiar la forma por encima de la materia, hasta el punto de desarrollarla imaginariamente de espaldas a la realidad. En el extremo de esta tendencia, idealista y purista, está la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990), auténtico canto del cisne de una fenomenología derivada de la estética de la recepción jaussiana y, en suma, del simbolismo alemán que se desvanece con Cassirer (1923-1929). En la misma región hiperformalista podrían situarse los trabajos de Petöfi y García Berrio (1979) sobre la lingüística textual y las TeSWeTS ampliada I y ampliada II.

La falacia teoreticista procede según dos tipos de reducción: la formalista y la materialista. La reducción formalista consiste en reducir la ontología especial del Mundo interpretado (M_1) al tercer género de materialidad (M_3), es decir, a conceptos puros, cuya correspondencia con la realidad es inapreciable y resulta desvanecida. Se trata de una reducción formalista terciogenérica, muy en la línea teoreticista de Popper. En extremo, esta

tendencia puede llegar a afirmar que si la teoría falla, la culpa la tiene la realidad. Desde esta perspectiva, completamente formalista, neoestructuralista y posformalista, cabe explicar la multiplicación de conceptos, neologismos y términos supuestamente "científicos" con los que las innúmeras "teorías" de la literatura nos han bombardeado durante las últimas décadas. No nos engañemos, la mayor parte de estos términos carecen de sentido porque carecen de realidad. Por su parte, la reducción materialista consiste en reducir la ontología general (M), esto es, la materia del Mundo, al primer género de materia de la ontología especial (M_1), es decir, a la materialidad sensible de los objetos físicos que nos rodean. Esta reducción equivale a afirmar que todo es materia física, y a negar los componentes psicológicos (M_2) y conceptuales (M_3), imprescindibles para interpretar la realidad humana y mundana, y constituyentes además del Mundo interpretado (M_i) en que vivimos. El Materialismo Filosófico considera esta reducción de un materialismo grosero inaceptable, por idealista, dogmática y monista. En esta reducción materialista incurre Sigfried H. Schmidt (1980) en las premisas de su teoría sobre la incomprensiblemente denominada por él mismo "teoría empírica de la literatura", desde el momento en que no hay tal empirismo por ninguna parte. Y en esta misma reducción materialista incurren, en sus consecuencias y desenlaces, las ideologías y retóricas posmodernas, casi todas ellas con pretensiones de "teorías literarias", al reducirlo todo a pura textualidad, y afirmar que "todo es texto", de modo que Auschwitz, un cáncer hepático o la primera guerra del golfo Pérsico —que "nunca tuvo lugar", como declaró Baudrillard en 1991 sin empacho alguno—, son "textos". Este tipo de reducciones son artificios retóricos, sobre los cuales no es posible fundamentar nada más que sofismas, cuya única utilidad es el rédito editorial y mediático del que goza el oportunismo de sus autores ante la nesciencia y la actitud acrítica de sus lectores y propagadores.

Quien ignora los principios de la Geometría no será capaz de distinguir un redondel de una circunferencia, del mismo modo que quien ignora la Teoría de la Literatura no será capaz de distinguir una obra literaria de un código de barras, pues supondrá derridianamente que todo es "texto".

Considerado desde el *espacio antropológico*, el texto literario se sitúa inequívocamente en el eje circular, es decir, en la dimensión humana, social, histórica y política, en cuyo contexto tiene lugar la construcción, comunicación e interpretación de la literatura. Cualquier concepción exclusivamente radial del texto literario, es decir, cualquier concepción que lo reduzca a una expresión cósmica o panteísta de la naturaleza incurrirá en un reduccionismo corporeísta, cuyo límite es, por ejemplo, el formalismo materialista de Siegfried S. Schmidt (1980), y en una falacia descriptivista, cuya expresión más representativa es sin duda la teoría de la mímesis

aristotélica, que identifica en la idea de Naturaleza, así como en sus modos y medios de imitación, el principio generador del arte. Finalmente, no cabe implantar el texto literario en el eje angular del espacio antropológico, a menos que pretendamos hacer de la teoría de la literatura una teología de la escritura, bien de signo religioso y fideísta, como es el caso de numerosas interpretaciones literarias llevadas a cabo por críticos católicos, como Alexander A. Parker (1983) y sus estudios sobre el teatro calderoniano, por ejemplo, bien de signo secular y psicologista, como sucede con las lecturas que las ideologías posmodernas hacen de la literatura, al reducirla a una suerte de escritura trascendente, cuyos "profundos significados" solo son asequibles a la psicología individual a través de la destrucción del conocimiento racional.

Desde el punto de vista del *espacio ontológico*, el texto literario adquiere tres dimensiones inderogables, al delimitar el lugar que ocupa la literatura en la ontología especial del Materialismo Filosófico. El texto literario es una realidad materialmente corpórea, hecha de palabras, orales o escritas, es decir, de signos verbales, gráficos o acústicos, que podrán ser, y de hecho son, objeto de una filología, de una ecdótica, y también de una retórica y de una poética literarias. Todo texto posee siempre una dimensión corpórea, cuya materialidad es estrictamente física o primogenérica (M_1), asegurando de este modo nuestra percepción sensorial. El texto literario queda así configurado como un conjunto coherente de signos o formas verbales. En segundo lugar, es evidente que todo texto literario contiene formalmente objetivadas una serie de experiencias psicológicas a las que el lector accede a través de la lectura, la audición o la representación. Son los contenidos segundogenéricos, que el Materialismo Filosófico identifica con la materia psicológica o fenomenológica (M_2), y que constituyen el referente primordial de ejercicios hermenéuticos como el psicoanálisis, la psicocrítica, la poética de lo imaginario o la mitocrítica, por ejemplo. Finalmente, hay que constatar que un texto literario se singulariza específicamente por el sistema de ideas formalmente objetivadas en su discurso. Quiere esto decir que el signo literario no es simplemente una forma estética, ficticia y pragmática, sino que es, además y ante todo, la *forma* de un *sistema de ideas*. La literatura objetiva formalmente en sus textos sistemas de ideas que, elaborados por un autor —¿quién si no ha de ser el artífice de tales ideas?—, exigen la interpretación y la crítica de múltiples lectores. No hay literatura sin ideas, ni es concebible un texto literario al margen de las ideas de su autor y de las interpretaciones críticas de varios lectores. Como veremos en su momento, el lector no es lector de formas, simplemente, es ante todo lector de Ideas, es decir, *intérprete*. Del mismo modo que el autor no es un mero *retor*, un simple autor de formas, más o menos bonitas o provocativas, y mejor o peor combinadas entre sí. El autor es el *artífice* de las ideas objetivadas

formalmente en el texto literario. De este modo, la literatura se convierte en un discurso de dimensiones ontológicas terciogenéricas (M_3), al mismo nivel que la Filosofía y que las Ciencias categoriales, si bien diferenciándose de estas últimas en el uso referencial y ficticio de las formas lingüísticas. Pero esta cuestión es ya una cuestión gnoseológica, que no ontológica, que abordamos en el capítulo destinado al concepto de ficción en la literatura.

Para concluir con esta tríada, he de referirme al texto considerado desde la dimensión del espacio gnoseológico. En este dominio, el texto literario funcionará, en primer lugar, dentro del eje sintáctico, como un *t*érmino o *parte formal* fundamental del campo categorial de la literatura, es decir, como un objeto conceptualizado sobre el que ha actuado operatoriamente el autor y sobre el que habrá de trabajar en términos igualmente operatorios el lector e intérprete. En este sentido, el texto está sujeto a las *operaciones* que en el eje sintáctico ejecutarán el autor y el lector, y especialmente el transductor, en su papel de filólogo y editor, fijador del texto y responsable de su expresión ecdótica. Del mismo modo, el texto literario es susceptible de múltiples relaciones, dadas sintácticamente, con otros términos categoriales del campo de la literatura, siempre a partir de un *contexto determinante*. Si tomamos como referencia el texto del *Quijote*, y lo utilizamos como contexto determinante de un eje sintáctico, es indudable que estamos operando con él como un término relacionable con otros términos, como por ejemplo su autor, Cervantes, el año histórico de 1605, la imprenta de Sancha, el conflicto de los cristianos cautivos en Argel, la relación intertextual con obras como *La Galatea* o el *Entrem*és de los r*omances*, etc. En segundo lugar, dentro del eje semántico del espacio gnoseológico, el texto literario constituye el *referente* inexcusable, único incluso en su especie, que asegura físicamente la existencia de la obra literaria como realidad material, desde el momento en que el texto *es* la formalización de la literatura en algún tipo de soporte material, desde la litografía y el papiro hasta la imprenta y el Internet. Sin abandonar el eje semántico, el texto literario opera como un *fenómeno*, esto es, en términos de Materialismo Filosófico, como un objeto que se manifiesta a la sensibilidad humana de modo distinto según el sujeto que lo percibe. El *mismo texto literario* tendrá un *significado fenoménico diferente* de acuerdo con los *diferentes receptores* que lo perciban. Tales diferencias fenoménicas se atenuarán, sin embargo, en el momento de articular las interpretaciones científicas, es decir, en el momento de convertir el texto literario en esencia o estructura gnoseológica de la investigación teórico-literaria. Este es el momento de convertir el *fenómeno* en *concepto*, al hacer de la *percepción* una *interpretación*, es decir, el momento en que el *lector* se convierte en *crítico*. El texto (T) se convierte entonces en un *texto interpretado* (T_i). Las esencias o estructuras, como he indicado, resultan de la eliminación, por

neutralización o segregación, de los sujetos operatorios, en la medida de lo posible. Por último, dentro del eje pragmático del espacio gnoseológico, el texto literario está sometido a un sistema de *normas* de interpretación, históricamente desarrolladas por la poética o la teoría de la literatura, en una evolución que continúa siendo abierta y cambiante. A su vez, como objeto de operaciones humanas, el texto literario está sometido a *dialogismos* (las relaciones cognoscitivas que mantienen entre sí, y que comparten, los sujetos operatorios) y *autologismos* (los conocimientos de que dispone individualmente un científico particular) de los lectores, críticos e intérpretes de sus formas verbales y signos literarios, de sus contenidos psicológicos y fenomenológicos, y sobre todo de sus Ideas objetivas.

Tal es, en suma, el concepto de texto que sostiene el Materialismo Filosófico como teoría de la literatura. Veamos ahora cuáles son las reducciones, limitaciones y simplificaciones, en que con frecuencia han incurrido, cuando se refieren al texto literario, la mayor parte de las teorías literarias desarrolladas hasta el presente.

La obra literaria nos sitúa inequívocamente ante la cuestión de la ontología literaria. Las teorías de la literatura, especialmente a lo largo del siglo XX, han adoptado ante la cuestión ontológica posiciones muy diferentes, que en realidad pueden reducirse a tres: reducción, anulación y desviación o transmutación. En primer lugar, la reducción ontológica de la literatura ha sido con frecuencia una reducción formalista, en virtud de la cual el texto literario se considera en términos puramente formales o funcionales. En segundo lugar, la anulación ontológica se ha desarrollado sobre todo de la mano de movimientos deconstructivistas, como una forma de negación de realidades literarias inextinguibles, cuyo nihilismo se decreta mágicamente (la muerte del autor, por ejemplo). Lo mismo cabe decir de la afirmación absoluta según la cual *todo es texto*: si todo es texto, esencialmente nada es texto, porque la pantextualidad es la forma más elemental de nihilismo textual. En tercer lugar, la desviación o transmutación ontológica se manifiesta cuando determinadas corrientes de interpretación se sirven del texto literario como pretexto para desviar o transmutar ciertos códigos o referentes literarios, a los que, desde argumentaciones formuladas sobre prejuicios ideológicos manifiestos (cuestionar la literatura española al negar la existencia de España, desautorizar los valores de la literatura escrita o interpretada por hombres blancos y heterosexuales...), objetan inexactitudes científicas.

Si examinamos, sin afán de exhaustividad, y a título de ejemplo, la valoración que en el siglo XX han hecho de la ontología algunas de las corrientes de pensamiento de las que han brotado varias de las teorías literarias que aún estaban en boga hace apenas unas décadas, no debería sorprendernos en

absoluto la tendencia al reduccionismo formalista, al nihilismo destructivista y al desviacionismo ideológico que domina hoy en los departamentos de lengua y literatura de casi todas las universidades del mundo.

Como ha señalado Bueno (1972, 1992) respecto a la ontología, el Materialismo Filosófico distingue dos dimensiones: el Mundo (M) y el Mundo Interpretado (M_i). El Mundo (M) corresponde a la denominada *ontología general*, que es la materia indeterminada. Solo hay materia (*ontología general*: M), pero esta materia, cuando se formaliza, es decir, cuando deja de ser indeterminada y resulta interpretada, se manifiesta de muchas formas, *formas* que constituyen la *ontología especial* del Mundo interpretado (M_i) en sus tres géneros de materia: física (M_1), psicológica o fenomenológica (M_2) y conceptual o lógica (M_3). Añadamos ahora, siguiendo a Vidal Peña (1974), algunas apreciaciones decisivas.

Resulta innegable que el texto literario es una materia determinada, perteneciente a la ontología especial (M_i), y en la que están dados los tres géneros de materialidad antemencionados, al tratarse de una realidad material y efectivamente existente en la que se objetivan formalmente signos lingüísticos y literarios (M_1), a los que se confiere un valor estético, junto con el reconocimiento de un estatuto ficcional y de un contenido psicológico (M_2), así como un sistema de Ideas que pueden analizarse en términos conceptuales, categoriales y lógicos (M_3). Contra estos tres géneros de materialidad presentes ontológicamente en el texto literario, numerosas teorías de la literatura o corrientes ideológicas de pensamiento han tratado de imponer reducciones, nihilismos y desvíos. Indicaré cómo.

En la mayoría de los casos se han servido de la forma más simple y grosera de incurrir en reduccionismos formalistas: la denominada *metafísica corporeísta*. Consiste este reduccionismo formalista, tal como advierte Vidal Peña (1974), en la hipóstasis de M_1 y de su identificación con M_i. Es decir, que la totalidad de la materia ontológico-especial, o Mundo Interpretado (M_i), queda reducida a materia primogenérica o estrictamente física (M_1). La materia primogenérica, vista como cosmos, invade totalmente el Mundo (incluso el Mundo no interpretado), es decir, el terreno de la ontología general, anulando las materias segundogenérica (M_2) y terciogenérica (M_3) de la ontología especial (Peña, 1974). En la falacia de la metafísica corporeísta incurren todas aquellas personas que no logran explicarse la materialidad de los contenidos fenomenológicos y lógicos de una obra literaria. Se puede creer en un Dios, que no existe físicamente, y que es puro psicologismo sin correlato real ni material posible, y a la vez negar, sin dudarlo en absoluto, la realidad de don Quijote, afirmando que se trata de una ficción literaria. Don Quijote no es una ficción literaria, sino una *realidad literaria*. La única ficción de la literatura consiste en la construcción de una existencia operatoria

—la de los personajes— que es igual a 0. A nadie se le ocurre rezar a don Quijote para "pedirle toda clase de bienes", pero millones de creyentes oran —e incluso se matan— todos los días ante dioses inexistentes, haciéndoles llegar toda clase de rogativas, ignorantes de que la existencia operatoria de un dios, como la de cualquier personaje literario, es igual a cero. La idea de materia ontológico-especial no puede reducirse al corporeísmo (M_1), porque este alude a un género especial de materialidad (M_1), y no el único, pues existen otros dos (M_2 y M_3)[120].

En muchos otros casos se ha acudido directamente al *nihilismo mágico*: la negación del texto como realidad material en la que se formalizan ideas objetivas. Es la negación de la evidencia. La negatividad de la materia terciogenérica (M_3) de la ontología especial es inaceptable. El Materialismo Filosófico cuenta con el mundo de "lo que hay", de lo efectivamente existente: el mundo de los fenómenos comprendidos en los tres géneros de materialidad de la ontología especial. El "alimento de la conciencia crítica" —en palabras de Vidal Peña (1974)— son las formas de lo real (de la ontología especial), y desde ellas hay que volver (*progressus*: de las ideas a los fenómenos) en un incesante y circular esfuerzo de racionalización (*regressus*: de los fenómenos a las ideas) hacia la realidad.

Con todo, el reduccionismo de las dimensiones ontológicas del texto literario ha desarrollado en Filosofía y en Teoría de la Literatura dos versiones: la del *reduccionismo formalista* y la del *reduccionismo materialista*. El Materialismo Filosófico se opone a ambas tentativas de reducción ontológica.

Contra el reduccionismo materialista, que —tras las constatación y reconocimiento de la materia ontológico-general (M o Mundo no interpretado)— pretende su cancelación o supresión a través de alguno de los tres géneros de materialidad especial (M_1, o Mundo Interpretado en M_1, M_2 y M_3), el Materialismo Filosófico arguye lo siguiente. La idea de materia ontológico-general (M) es un "producto" tal que niega la causa que lo produce como algo a lo que pueda "reducirse", desde el momento en que tal materia general surge de la constatación de pluralidades, incompatibilidades e inconmensurabilidades en el Mundo (Peña, 1974). Pese a todo, los principales intentos de reducción materialista de la materia ontológico-general han sido de tres tipos:

---

(120) Como advierte Vidal Peña (1974), siguiendo a Bueno (1972), la idea de materia ontológico-general significa precisamente la negación de la posibilidad de que el entendimiento de la realidad quede definitivamente *cancelado* en virtud de cualquier explicación unívoca. Es un conocimiento negativo; pero "conocimiento negativo" no quiere decir "negación del conocimiento". Muy al contrario: es conocimiento de que la hipótesis monista-cosmista es imposible; la realidad no es armoniosa ni está nunca clausurada.

a) *Materialismo primario* (reducción de M a M_1): reduce la materia ontológico-general a un materialismo primogenérico. Es el caso del naturalismo y del panteísmo, entre otros.

b) *Materialismo secundario* (reducción de M a M_2): reduce la materia ontológico-general a un materialismo segundogenérico. Es el caso del *idealismo* en su sentido más explícito y en todas sus variantes. Los máximos exponentes son sin duda el idealismo trascendental de Kant en su *Crítica de la razón práctica* o en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* —muy especialmente la formulación de su Idea de Libertad, que es puro psicologismo—, y la teoría de la ciencia de Fichte, cuyo concepto de yo es unidimensionalmente psicologista.

c) *Materialismo terciario* (reducción de M a M_3): reduce la materia ontológico-general a un materialismo terciogenérico. Es el caso del *esencialismo*. Las ideas abstractas serían la verdadera realidad ("platonismo de las esencias").

El Materialismo Filosófico choca con cualquiera de estas tres variantes reductoras de la idea de materia ontológica-general. Estas alternativas reductoras se basan en *posturas autocontextuales*, que ejercitadas desde el interior del Mundo Interpretado (físico, psicológico o lógico) conducen necesariamente fuera de él (Bueno, 1972; Peña, 1974), a un mundo indeterminado e ilegible, a un Limbo extramundano, a un espacio extraterrestre, descontextualizado de una o varias de las realidades y materialidades físicas, psíquicas y lógicas, al margen de las cuales no cabe hablar de ser humano. Son reducciones que desembocan en conceptos negativos de la realidad y del Mundo.

Contra el reduccionismo formalista, que tan negativamente ha influido en la concepción de texto manejada durante décadas por las teorías literarias más recientes, diré lo siguiente. Parto de la siguiente afirmación de Vidal Peña (1974), basada en la filosofía de Bueno: si el *reduccionismo materialista* (monismo de la substancia) es la contrafigura del Materialismo Filosófico en el plano de la ontología general (M), el *reduccionismo formalista* (monismo de las esencias) es la contrafigura en el plano de la ontología especial (M_i). En consecuencia, ha de calificarse de *formal* la reducción de uno a otro género de materialidad dentro de la ontología especial, porque tal reducción anula la significación material inherente a cada género, y lo convierte en pura forma sin correlato material alguno. Dicho de otro modo, el reduccionismo formalista solo puede darse en el Mundo Interpretado (M_i), puesto que solo en M_i la materia puede formalizarse o determinarse formalmente; por su parte, el reduccionismo materialista solo puede concebirse desde el Mundo (M), es decir, desde la materia indeterminada o no formalizada ni interpretada. Puede afirmarse, pues, siguiendo a Peña (1974), que la reducción materialista

es metafísica pura, al hipostasiar la material general del Mundo (M) en un género exclusivo de materialidad que nunca resulta formalizado o interpretado (ontología general) en M_i, mientras que la reducción formalista *conduce* a la metafísica, a través de la hipóstasis de uno de los tres géneros de materialidad formalizados o interpretados en M_i (ontología especial), pero al que se le ha desposeído de todo fundamento material. Si aplicamos estas consideraciones a los materiales literarios, se constata que tres tipos de reduccionismo formalista se han impuesto irracionalmente sobre el texto literario:

a) *Formalismo primario*: consiste en la reducción de los tres géneros de la ontología especial a M_1, de modo que M_i es igual a M_1. Es la reducción corporeísta o mecanicista. Su prototipo es el mecanicismo, atomístico y holístico. Este formalismo se presenta a sí mismo con frecuencia como el auténtico materialismo. En teoría de la literatura es el caso de Siegfried S. Schmidt (1980) y su autodenominada "ciencia empírica" de la literatura. Incurre en el puro monismo de las esencias. Para el Materialismo Filosófico, el "materialismo" de Schmidt es un "materialismo grosero", ya que reduce la ontología especial a lo meramente corpóreo y fisicalista.

b) *Formalismo secundario*: consiste en la reducción de los tres géneros de la ontología especial a M_2, de modo que M_i es igual a M_2. Es la reducción subjetivista o animista. Y puede ser de dos tipos, como advierte Peña (1974), con toda precisión de detalles: Individual (solipsismo, empiriocriticismo) o Social (sociologismo). Este tipo de formalismo reduccionista es el que corresponde a las doctrinas de la verdad basadas en el *consensus* (Hempel) o en el *diálogo* (Habermas). Se trata de *idealismo* en su sentido más expresivo, sobre todo cuando va acompañado de la idea de materia ontológica-general, como sucede casi siempre. El caso extremo es, por ejemplo, el *esse est percipi* de Berkeley. La obra de Schopenhauer es ilustrativa, igualmente, a este respecto, desde el momento en que el mundo de los fenómenos, como *mundo de la representación*, se reduce a M_2, pero dejando a salvo un trasfondo no representativo de la realidad (la "parte de la voluntad" que se sitúa en el puesto de la materia ontológico-general). En este sentido, Schopenhauer sería un "materialista idealista". La obra de Nietzsche y el discurso de la posmodernidad son el progresivo resultado de una reducción psicologista de esta naturaleza. El formalismo secundario es la perspectiva psicologista en que se sitúan sin excepción todas las corrientes ideológicas características de la posmodernidad.

c) *Formalismo terciario*: consiste en la reducción de los tres géneros de la ontología especial a M_3, de modo que M_i es igual a M_3. La realidad de los fenómenos físicos y psíquicos se convierte en una serie de apariencias frente a las "esencias", que constituirían la auténtica y verdadera realidad. Así, por ejemplo, en el platonismo, las esencias son la verdad de los fenómenos. En la fenomenología husserliana —según Peña (1974)—, el "esencialismo"

opera desde la crítica del psicologismo. De este modo, el platonismo tiende a reducir M_1 a M_3, y la fenomenología tiende a reducir M_2 a M_3. Este es también el caso de algunas teorías literarias basadas en la lingüística del texto, tal como las han formulado Petöfi y García Berrio (1979), entre otros.

Frente a las limitaciones de todos estos reduccionismos —formalistas y materialistas—, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura postula que la obra literaria, en tanto que texto, es aquel material literario en el que se objetivan las ideas formalmente construidas por un autor, interpretadas por un transductor y consumidas por un lector, es decir, formalizadas en los materiales literarios.

3. Crítica del concepto de *Lector*: la falacia adecuacionista. Contra el idealismo metafísico de la *teología de la recepción*. Idea de Lector en el concepto de *espacio estético*

Pluralitas non est ponenda sine neccesitate.
Guillermo de Occam, *Logica maior o Summa logicae* (1324-1328)[121].

Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.
Clauberg, *Logica vetus et nova*, 1654[122].

En su *Retórica* (1358b) Aristóteles había formulado la idea esencial de la pragmática literaria a la que Jakobson dará forma estructuralista en su célebre ponencia de Indiana en 1958, y a la que apenas una década después Jauss convertirá en la fenomenología causalista del hecho literario: "Tres son los elementos —escribe Aristóteles (*Retórica*, 1358b)— que entran en todo discurso: el que habla, el tema sobre el que se habla y el oyente a quien se habla. Y el fin es el oyente". Jauss convertirá la conciencia del oyente, una figura en la que Aristóteles objetivaba la teleología del discurso en general y de la literatura en particular, en una conciencia causal y productora de la literatura como hecho significante. Jauss, acaso sin saberlo, está reduciendo la literatura a un epifenómeno de la conciencia subjetiva. De este modo,

(121) La pluralidad no debe postularse sin necesidad. Es el principio de la denominada "navaja de Occam", en virtud del cual, en toda interpretación, hay que buscar el principio más simple capaz de generar y de explicar la mayor complejidad. La teoría de la recepción literaria ha incurrido precisamente en todo lo contrario: ha multiplicado estérilmente el número de lectores irreales (lector ideal, lector modelo, lector implícito, lector explícito, lector implicado, lector informado, etc…) en lugar de explicar coherentemente una Idea racional y empírica de lector real, expresión de por sí redundante, ya que el lector, o es real, o no lee, es decir, o es material, o no es.

(122) No hay que multiplicar los entes sin necesidad.

el lector se convierte en el nuevo dios de la teoría literaria, haciendo de la *Rezeptionsästhetik* una suerte de *teología de la recepción*, merced al idealismo metafísico con el que se inviste la nueva figura incorpórea de un lector implícito, virtual, modélico y, ante todo, irreal, porque ni es humano ni es operatorio. Muy lejos de hacer de la obra de arte verbal un objeto de conocimiento crítico y objetivo, propio de una conciencia lógica y trascendental, Jauss la convierte en un estímulo fenomenológico y acrítico de la conciencia psicológica de cada lector individual. Tras la estética de la recepción alemana, la interpretación literaria queda una vez más a merced de los hermeneutas de la psicología egoísta y de la ideología gremial, cuyo límite es el autismo individual y gregario. Por tales caminos discurre actualmente la "teoría literaria" posmoderna. Seguramente sin proponérselo, Jauss es el Lutero de la teoría literaria de finales del siglo XX.

No se equivoca Germán Gullón cuando, en su obra *Una venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*, advierte cómo en la interpretación de los hechos literarios siempre ha dominado la polarización o focalización en torno a un material literario particular, y cómo del encumbramiento de la figura del autor, endiosado y celebrado, que reducía el papel del lector a un mero consumidor, hemos pasado, por reacción masiva, a hacer lo mismo con la idea y concepto de lector, quien pasó de ser un "paria" a ser la nueva divinidad de la interpretación literaria:

> La tradición crítica occidental pasó veinticinco siglos justificando su existencia dedicada a la explotación del efecto causado por las obras en los lectores y de las relaciones pragmáticas del texto con la realidad donde nacía. Hacia 1800, la crítica dio un giro radical, y empezó a fijarse en el autor, en el escritor, y posteriormente en el texto mismo, dejando huérfana la atención de su interlocutor natural, el lector. Durante el último siglo y medio, la Edad de la Literatura, el autor encumbrado a la categoría de artista adquirió un estatus de oráculo; los libros renombrados fueron denominados obras de arte. Este cambio de estatus devaluó al lector común, que excluido de la audiencia selecta, pasó a ser un paria, un desatendido (Gullón, 2008: 74).

Sin embargo, desde fines del pasado siglo XX, la figura del lector, *quien interpreta para sí*, ha sido reemplazada a todos los efectos, salvo los relativos al mero consumo mercantil, por la figura, mucho más poderosa y efectiva, del crítico o transductor, *quien interpreta para los demás*. Pero de esta figura, del intérprete como transductor, me ocuparé inmediatamente después de referirme al lector, desde el momento en que aquel presupone siempre la presencia de este último. El lector constituye el campo de operaciones del transductor.

En definitiva, el Materialismo Filosófico define conceptualmente la figura del lector literario como aquel ser humano o sujeto operatorio —nunca ideal ni imaginario— que interpreta *para sí mismo* y de forma efectiva las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. El lector se considera, en el contexto determinante de los materiales literarios, como un núcleo ontológico fundamental, relacionado o concatenado en *symploké* con otros núcleos ontológicos igualmente esenciales, como el autor, la obra literaria y el crítico o transductor.

En su pensamiento literario, Hans-Robert Jauss expone una *idea* por completo psicologista del lector de obras literarias, explicitada fenomenológicamente, esto es, en M_2, en la experiencia estética de la recepción, propia de todo ser humano, dotado de unas mínimas competencias, y un *concepto* formalista, estructuralista y teoreticista de "lector ideal", objetivado en la figura de un "lector trascendental", al que su teoría literaria concibe como una propiedad y una exigencia inmanentes del texto literario.

Sucede, sin embargo, que si el concepto de lector no es asimilable en una teoría de la literatura capaz de dar cuenta de los materiales empíricos sobre los que tal teoría está gnoseológicamente construida, difícilmente cualesquiera ideas que se aduzcan respecto al lector, la lectura, o incluso la interpretación misma de la literatura, podrán considerarse críticamente. A las teorías literarias de la recepción, y de forma muy concreta a Jauss (1967, 1970), se atribuye el hecho de sistematizar un concepto de interpretación literaria basado en una determinada idea de lector. Pero en Jauss el lector es una propiedad inmanente del texto. En Iser, a su vez, el lector es una entidad implícita, dada como epifenómeno en la conciencia de un receptor. Es como si el lector real tuviera en su mente un lector implícito que el texto explicitara, a veces incluso solo de forma virtual. Desafortunadamente, ni Jauss ni Iser fundamentaron sus teorías sobre la idea y el concepto de un lector real, corpóreo, gnoseológico, operatorio. El suyo es un lector ideal, formal, teórico, trascendental, kantiano, luterano incluso, y dado al entendimiento en condiciones apriorísticas y acríticas.

Uno de los mayores contestatarios que en este punto ha tenido el concepto de lector propuesto por Jauss ha sido Karlheinz Barck, quien en su artículo "El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?", ha puesto de manifiesto la incapacidad de la *rezeptionsästhetik* jaussiana para superar los modelos de la crítica inmanentista, de la que procede y de la que dice distanciarse, sin lograrlo, desde el momento en que su idea de lector es por completo estructuralista, formalista y fenomenológica. Barck objeta a Jauss el hecho de no definir los hechos literarios según "la praxis y la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos", sino según formas "intra-

literarias" o inmanentes (Barck, 1987: 175). Barck tiene razón. El error de Jauss ha sido el mismo error de Husserl, de quien lo hereda el artífice de la *Rezeptionsästhetik*, error que está

> …en la concepción del Ego trascendental como un *Ego incorpóreo* o, al menos, tal que puede «poner entre paréntesis» a la misma corporeidad subjetiva (*Ideas,* §54). A partir de semejante Idea del Ego trascendental, no será posible pensar los procesos de *constitución* más que como procesos operatorios «mentales», como operaciones similares a aquéllas que los aristotélicos atribuían al *entendimiento agente,* o los kantianos a la subjetividad pura, es decir, como operaciones de un sujeto *meta-físico.* Ahora bien, las operaciones del sujeto gnoseológico, tal como las entiende la teoría del cierre categorial, son operaciones corpóreas, eminentemente «manuales», *operaciones «quirúrgicas»,* manipulaciones, en su sentido literal y no metafórico […]. La «puesta entre paréntesis» del sujeto corpóreo pretendida por la «reducción fenomenológica» podría acaso dejar intactos todos los componentes materiales de este sujeto, menos uno: la practicidad efectiva de las operaciones manuales. Pero el sentido de una operación es su propio *ejercicio* y una «puesta entre paréntesis» de este ejercicio (de esta *praxis*) corroe su misma significación (Bueno, 1984: 12-13).

Conviene, pues, pensar teniendo en cuenta la realidad, y no la psique. Ni el deseo. La simplicidad es solo relativa a una multiplicidad dada, es decir, solo puede predicarse y justificarse desde una multiplicidad de hechos, referentes o fenómenos materiales, pero nunca desde un inventario especulativo de postulados, y aún menos desde un abanico de posibilidades retóricas o inventivas. No se puede multiplicar irrealmente el número de lectores de una obra literaria solamente por el afán de adjudicarles identidades formales del tipo "lector real", "lector ideal", "archilector" (Riffaterre, 1971), "lector modelo" (Eco, 1979), "lector implícito" (Iser, 1972, 1976), "lector explícito", "lector implicado", "lector intencional" (Wolff, 1971), "lector informado" (Fish, 1970), "lector textualizado", etc., porque el único lector posible, real y efectivamente existente, es el lector de carne y hueso, es decir, un sujeto corpóreo y operatorio (gnoseológico): el ser humano. No hay más. Lo demás es retórica y formalismo, metafísica de la lectura y teología de la recepción. Una supuesta teoría o poética de la recepción no puede basarse en una configuración idealista de lectores, cuya única existencia es formal y retórica, porque al hacerlo así dejará de ser una teoría de la literatura para convertirse en una teología de la recepción, una suerte de idealismo metafísico de la lectura, cuyo reino, naturalmente, no será de este mundo.

Una teoría que aumenta los entes sin necesidad, es decir, sin contrapartida empírica, sin correlatos referenciales efectivamente existentes, no es que sea

falsa, es que simplemente no es teoría de nada. Es retórica. Es un discurso formalista que evita encontrarse con la realidad y para ello multiplica idealmente los entes sin necesidad alguna. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Una teoría que no se basa en referentes materiales es lo mismo que una falsa partitura musical: la escritura de los signos musicales no se corresponde con ninguna realidad instrumental que haga factible su interpretación. Acaso un "músico ideal", o un "músico implícito", podría ejecutar la escritura musical plasmada en un pentagrama de esta naturaleza, pero también un "geómetra ideal", y sin duda también "modélico", podría trazar una circunferencia cuyo radio es infinito. Es lo mismo que si un médico diseñara un recetario impracticable, repleto de medicinas inexistentes o imposibles. De hecho, el lector de Jauss, que ha servido de referencia a todos los prototipos de lectores planteados por las poéticas de la recepción, es una suerte de comensal imposible, porque, como lector, es de un idealismo tan absoluto que no tiene ninguna posibilidad de existencia, corporeidad y operatoriedad. El lector de Jauss es una ficción pura.

Por todas estas razones el Materialismo Filosófico delimita conceptualmente la figura del lector literario en los términos reales de un ser humano o sujeto operatorio que, corpóreo y efectivamente existente, interpreta *para sí mismo* —no para los demás— las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Cuando *interpreta para los demás* el lector se convierte en un transductor. Pero para interpretar para los demás, como se explicará en su momento, hay que disponer de determinados *medios*, instrumentos, autorizaciones, recursos, poderes institucionales y políticos... El concepto de lector que sostiene el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura exige además la existencia de un espacio estético, realidad al margen de la cual no cabe hablar de obra de arte ni de posibilidad alguna de interpretación (Maestro, 2007b). Porque si el lector no interpreta Ideas, objetivadas formalmente en los materiales literarios, entonces no actuará como lector de literatura, sino como un simple registrador de experiencias, sensaciones, ilusiones, sensorialidades, inquietudes, imaginaciones arbitrarias, impulsos, estímulos, figuraciones libérrimas, "cosas" en general, podríamos decir, que emanan o brotan, según el día, la temperatura o la lista de la compra, de su relación, por completo fenomenológica, psicológica, e incluso meramente animal o etológica, con la literatura, desde el momento en que renuncia a usar la razón para abordar la interpretación de Ideas, interpretación que exigirá una formación, una educación, sin duda científica, crítica y dialéctica, es decir, una *paideía*.

El lector al que se refiere Jauss en su pensamiento literario es un lector muy poco exigente. Es, en su virtualidad, un receptor o registrador de experiencias estéticas, pero no necesariamente de Ideas críticas. Esta exigencia no está en

la *Rezeptionsästhetik* construida por Hans Robert Jauss. ¿Por qué? Porque Jauss reduce la interpretación a la lectura, y la lectura a la recepción, y la recepción a una experiencia fenomenológica, esto es, a lo que Iser (1976) denominará "el acto de leer", y que debería haber estudiado como es debido, es decir, como el acto de interpretar ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. De este modo, maestro y discípulo habrían superado los límites del idealismo fenomenológico en que incurrieron de forma tan constante como definitiva, y que les impidió distinguir de un modo efectivo y gnoseológico la diferencia operatoria entre lector, quien interpreta *para sí*, y transductor o intérprete, quien interpreta *para los demás*. El lector de Jauss y de Iser es un lector que ni siquiera interpreta para sí, desde el momento en que actúa como un simple fenomenólogo, o registrador de experiencias estéticas. En su mente virtual los fenómenos persisten como fenómenos, sin llegar a convertirse en conceptos, de modo que la experiencia literaria se mantiene en un umbral profundamente psicologista y sociologista (M_2), que no alcanza, ni siquiera lo pretende, formulaciones conceptuales o lógicas dadas en un tercer género de materialidad científica (M_3). Frente al lector de Jauss y de Iser, el intérprete es un lector con criterios, y con poder y autoridad para hacerlos valer contra otros intérpretes. Interpretar es interpretar contra alguien (Bueno, 1992; Ongay, 2012). La interpretación es siempre dialéctica, o en caso contrario solo será una rapsodia descriptiva o una mera doxografía. Por otro lado, la lectura que no se convierte en interpretación, es decir, que no se hace pública, frente a otras interpretaciones, y en relación de analogía, paralelismo o dialéctica, no deja de ser un autologismo, esto es, la propuesta solipsista que alguien se hace para sí mismo. A su vez, la interpretación o transducción, por su naturaleza, es siempre dialógica y dialéctica, porque se enfrenta a otras interpretaciones y porque siempre nace en oposición a una proposición que trata de discutirse o negarse, la cual ostenta un carácter normativo, es decir, legible, transmisible y transformable, conforme a un sistema de normas, desde el momento en que no se puede articular una interpretación a partir de un conjunto nulo de premisas o conceptos.

La estética de la recepción jaussiana se ha construido —y nadie lo ha observado ni criticado jamás— sobre la falcia adecuacionista, consistente en hipostasiar separadamente la forma (*el lector*) y la materia (*la obra literaria*), de tal manera que la idea de lector —la forma— se construye como una superestructura virtual e ideal, absolutamente formalista y teoreticista, destinada a sublimar un modelo teórico de interpretación literaria, el cual, una vez construido, trata de adecuarse, coordinarse o yuxtaponerse, al texto u obra literaria —la materia—, que se concibe como resultado de una descripción sintáctica o estructural de sus componentes semánticos, con frecuencia extraviados al albur de las potencias hermenéuticas al uso

(Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Habermas, Derrida, Foucault, De Man o Fernando Romo Feito). Lo cierto es que la estética de la recepción, lejos de haber reconocido en el lector de obras literarias al sujeto corpóreo, operatorio y gnoseológico que realmente es, lo ha reducido a un mero receptor y consumidor de productos literarios, absolutamente dominado y sometido a la poderosa voluntad del *intérprete* o *transductor* (Maestro, 1994).

4. Crítica del concepto de *Transductor*: la verdad circularista. La transducción literaria

> En virtud de nuestro método no se sigue, pues, que el vulgo tenga que atenerse al testimonio de intérpretes. […] El vulgo se contenta con esta percepción —la que se expresa en términos muy comunes y usuales—, pero no con el testimonio de intérpretes.
>
> Baruch Spinoza, *Tratado teológico-político*, vii, 4 (1670/1986: 218).

> Hay que distinguir frecuentemente entre el público y los que se hacen pasar por sus representantes y portavoces. Aquél se comporta, desde muchos puntos de vista, de un modo muy distinto e incluso opuesto al de estos.
>
> G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (1807/2004: 47).

> ¿Quién es el intérprete, y qué poder pretende obtener sobre el texto?
>
> Friedrich Nietzsche

El intérprete o transductor es el ser humano o sujeto operatorio que ejecuta el acto de la transducción, consistente en interpretar *para otros*, mediante diferentes procesos de transmisión y transformación de sentidos, ideas y conceptos, una serie de materiales literarios que son objeto de referencia institucional, académica o mercantil. Frente al lector, que *interpreta para sí*, y consume los materiales literarios, el transductor *interpreta para los demás*, y condiciona ante terceros la recepción e intelección de la Literatura.

El transductor es el sujeto operatorio que, como intermediario, forma parte del proceso mismo de la pragmática de la comunicación literaria, al repercutir en su desarrollo de forma determinante, pues dispone funcionalmente de medios decisivos para su difusión o censura, y actúa en el curso del proceso comunicativo no solo bajo sus propias competencias y modalidades sobre las formas y posibilidades de comprensión del público receptor, sino también en nombre de un organismo político (Estado),

institución académica (Universidad) o *lobby* financiero (editoriales, prensa, publicidad, grupos económicos…). A cada uno de los agentes que intervienen en el proceso comunicativo corresponde el ejercicio de una función. El intermediario desempeña indudablemente una función de mediación, es decir, de transducción (transmisión más transformación), entre el mensaje, que sale de manos del autor, y el público receptor: emisor → mensaje → transductor → receptor. Téngase muy presente que el lector interpreta *para sí*, y el transductor interpreta *para los demás*.

El vocablo transducción procede del latín *transductio, -tionis*, cuyo sentido era el de transmisión (*ducere*, "llevar") de algo a través de (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones. Transductor sería, pues, el agente que transmite, lleva o conduce (*ductor, -oris*) un objeto que por el hecho mismo de ser transmitido o conducido es también transformado, como consecuencia de la implicación o inter-acción con el medio a través (*trans-*) del cual se manifiesta.

Como cultismo latino, el uso romance del término se debe en primer lugar a las ciencias naturales, y no a las ciencias humanas. La transducción designa en bioquímica la transmisión de material genético de una bacteria a otra a través de un bacteriófago; la transducción genética exige que un pequeño fragmento del cromosoma bacteriano se incorpore a la partícula de fago, la cual, cuando infecta a una nueva célula, le inyecta no solo su propia dotación genética, sino también material genético del primitivo huésped. El fenómeno fue descubierto en 1952 por el biólogo y estudioso de genética médica J. Lederberg, premio Nobel de Medicina y Fisiología (1958), en colaboración con el genetista N. D. Zinder, quienes dieron el nombre de transducción a este mecanismo de transmisión genética en las bacterias a través de los bacteriófagos. Posteriormente, el concepto de transducción fue utilizado en 1986 de forma muy puntual por Dolezel, en su artículo "Semiotics of Literary Communication", para designar los procesos de transmisión dinámica (intertextualidad, transferencia intercultural, recepción crítica, parodia, readaptaciones...) de que pueden ser objeto las obras literarias.

En 1994 dediqué una primera monografía al concepto de transducción, del que he seguido ocupándome desde entonces (1994a, 1996, 2002). En 2002 propuse su recuperación desde la reinterpretación de la semiología según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Las posibilidades de aplicación de este concepto han ido desarrollándose de forma ininterrumpida, hasta constituirse no solo en el fundamento de la *symploké*, que hace operatoria la relación circularista dada en los materiales literarios (autor → obra → lector → transductor → nuevos receptores), sino también del cierre categorial de la Teoría de la Literatura.

La transducción, que alcanza en el teatro —como en la música— un papel excepcionalmente relevante, al constituirse en uno de los procesos esenciales de la ontología dramática (autor → texto literario → transductor o director de escena → texto espectacular → público), revela cómo el intérprete representa ante todo la voluntad humana por dominar no solo un texto, sino también a su autor y a sus posibles lectores. Al intérprete le mueve, sobre todo, *la voluntad de poder* sobre el entendimiento ajeno. Barthes es el más nietzscheano de los posmodernos al proclamar imaginariamente la muerte del autor. Ingenuos sean sus creyentes. Mientras exista el *copyright* © las palabras de Barthes son una *boutade* de consumo teórico-literario. El transductor desea siempre imponer las condiciones de justificación propias de la institución que representa y en nombre de las cuales actúa.

En este contexto que ofrece la semiología literaria, las tesis de Bueno (1992) sobre la verdad circularista alcanzan su máximo rendimiento. A las tres corrientes gnoseológicas que sobre la idea buenista de ciencia he ido aplicando la interpretación de las teorías literarias desarrolladas en torno al autor (descriptivismo), al mensaje (teoreticismo) y al lector (adecuacionismo), poniendo de manifiesto las falacias objetivas en que incurre cada una de ellas, cabe añadir una cuarta, la que ofrece la gnoseología materialista desde la teoría del cierre categorial: el circularismo.

Con el término *circularismo* el Materialismo Filosófico de Bueno identifica la teoría gnoseológica denominada teoría del cierre categorial, que considera que la verdad científica se objetiva en la conjugación de la materia y la forma de las ciencias. El circularismo niega la distinción, disociación o hipóstasis de la materia y la forma de los componentes de las ciencias, y propone su reducción o absorción mutuas, su indisolubilidad, su síntesis circular, diamérica y dialéctica, según la cual la *forma de la ciencia* es el nexo mismo de constitución, mediante *identidades sintéticas*, de las partes constitutivas —*partes extra partes*— de la *materia de la ciencia*, es decir, el contenido mismo de la verdad científica como concepto categorial. Forma y materia solo pueden tratarse cuando se dan ya determinadas mutuamente, interdependientes, indisociables e inseparables. El circularismo, desde este punto de vista, podría entenderse como una reducción dialéctica del adecuacionismo. Reducción dialéctica que las poéticas de la recepción nunca alcanzaron, al incurrir en una reducción fenomenológica.

La teoría del cierre categorial es la ejecución del circularismo gnoseológico, el cual, en lo referente a los materiales literarios, está dado en la semiología misma de su constitución y organización ontológica.

Por todas estas razones es posible afirmar, en la aplicación a la literatura del circularismo gnoseológico, que la realidad ontológica del transductor, o

crítico de los materiales literarios, como sujeto operatorio que se constituye en artífice de una interpretación literaria destinada a actuar e influir decisivamente sobre interpretaciones ajenas, constituye el punto de llegada y de partida del proceso mismo de la interpretación de todos los materiales literarios. El transductor recibe el *regressus* de la lectura literaria e inicia el *progressus* de nuevas interpretaciones hacia nuevos sujetos operatorios, entre los que puede encontrarse el propio autor, y sin duda nuevos lectores, reales, de carne y hueso, evitando de este modo la reducción fenomenológica que las poéticas de la recepción fueron incapaces de eludir, y asegurando así un proceso dialéctico ininterrumpido a las exigencias de la pragmática literaria, en sus diferentes estadios y desarrollos ontológicos: la construcción autorial, la significación textual, la recepción lectorial y la interpretación transductora, de la que habrán de partir nuevas construcciones interpretativas y textuales que reiniciarán sin cesar el proceso hermenéutico y comunicativo. La semiología alcanza, desde el circularismo gnoseológico, su mayores logros sintácticos, semánticos y pragmáticos, libre de los formalismos anquilosadores, característicos de la teoría literaria del siglo XX; exenta de los reduccionismos sociológicos, historicistas y fenomenológicos, propios de las poéticas de la recepción; y vinculada explícitamente a una ontología manifiesta y dinámica (autor, obra, lector y transductor o intérprete), que le permite recobrar las realidades lógico-materiales que le habían sido negadas por los idealismos posformalistas, el nihilismo de las corrientes destructivitas, y las aberraciones de las ideologías posmodernas. Queda así restablecida la realidad de la ontología literaria y las posibilidades conceptuales y categoriales de su interpretación gnoseológica.

El concepto de transducción literaria, de extraordinarias posibilidades desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, posee su propia genealogía, que procedo a exponer.

Como bien se sabe, uno de los objetivos fundamentales del pensamiento de Jakobson consistió en describir las propiedades lingüísticas del discurso literario en relación directa con el concepto de literariedad, y elaborar de este modo una poética literaria centrada en el mensaje, cuyo marco de referencia había de ser el análisis de las formas determinadas por su valor funcional en el texto. Desde presupuestos estructuralistas, y también formalistas y funcionales, Jakobson (1960) propone en 1958, a partir de la lingüística de Bühler (1934), y tomando como referencia el modelo básico de la comunicación humana, sus bien conocidas funciones del lenguaje, entre las que sobresale, por particulares propiedades de recurrencia, ambigüedad, polivalencia semántica, etc., la función poética. Como se ha indicado anteriormente, las tesis de Jakobson no deberían ser en absoluto novedosas para los lectores de la *Retórica* de Aristóteles, quien nuclearmente ya las había

expuesto en esta obra (1358b). Emisor, obra y lector constituyen en efecto los tres elementos del esquema semiótico básico, en el que se apoyan y articulan las diferentes relaciones que puede adquirir el texto literario en los diferentes procesos de su comunicación. Sin embargo, en la vida real, y también en algunas formas de comunicación artística (como en el teatro y la música, por ejemplo), el proceso de comunicación y recepción se complica de forma particularmente interesante. Así sucede en el teatro debido a su dimensión espectacular, que exige la presencia de un director de escena y de unos actores, es decir, de una serie de "ejecutantes intermedios". La observación de este fenómeno en la realidad empírica de la comunicación humana parece exigir la introducción, en el esquema semiótico básico propuesto por Jakobson hace más de medio siglo —y que es una reformulación estructuralista de la retórica de Aristóteles—, de un agente o factor de mediación en que se objetive funcionalmente la labor de un *ejecutante intermedio*: emisor → mensaje → *intermediario* → receptor.

Desde este punto de vista podría admitirse, al menos para el discurso dramático, la transformación del modelo global de comunicación lingüística propuesto por Jakobson, al introducir un *sujeto intermediario* que forma parte del proceso mismo de la comunicación, y que repercute en su desarrollo de forma determinante, pues dispone funcionalmente de medios decisivos para su difusión, y actúa en el curso del proceso comunicativo bajo sus propias competencias y modalidades sobre las formas y posibilidades de comprensión del público receptor[123]. A cada uno de los factores que intervienen en el proceso comunicativo corresponde el ejercicio de una función. El intermediario desempeña indudablemente una función de mediación, es decir, de *transducción*, entre el mensaje, que sale de manos del autor, y el público receptor.

El sujeto intermediario o transductor adquiere forma objetiva desde el momento en que su actuación *sobre* el mensaje y *durante* el proceso de comunicación puede condicionar las posibilidades de recepción por parte del público. Una teoría de la literatura destinada al estudio de las acciones que, sobre las formas, sentidos o referentes literarios, realice el sujeto transductor, debe dar cuenta, desde una poética de los intermediarios, es decir, desde una *poética de la transducción*, del alcance y la intensidad de tales transformaciones en el proceso de transmisión del discurso literario, así como de los sujetos que en ellos intervienen, de sus competencias y modalidades en el momento de ejecutar la comunicación, y de sus funciones dominantes en el transcurso de ella.

(123) Al igual que sucede en el modelo de Jakobson, el esquema de Max Bense y Elisabeth Walther (1973) apenas presta atención a las posibilidades de mediación que puede actualizar el receptor en la comunicación de cualquier tipo de mensaje. Se ofrece allí, una vez más, una visión "estática" del proceso comunicativo.

Como se ha dicho, las ideas de Lubomir Dolezel, vertidas en "Semiótica de la comunicación literaria" (1986), resultaron en su momento de especial interés. Tras examinar, a mediados de la década de 1980, algunas de las consecuencias del funcionalismo de la Escuela de Praga, Dolezel introdujo en la teoría literaria algunas ideas que pretendieron remozar el uso de la semiología como teoría lingüística. Dolezel pretende en este artículo una superación de las perspectivas metodológicas vigentes desde la estética de la recepción. Parte de una concepción esencialmente interactiva de la semiótica, dada ya en el estructuralismo praguense, y atiende de forma muy exhaustiva a los procesos de transmisión y transformación de los textos, si bien está muy lejos de ubicar su planteamiento en el conflicto mismo que exige la construcción del pensamiento humano desde el punto de vista de la comunicación e interpretación del conocimiento. Pero Dolezel sigue desembocando en una suerte de formalismo metafísico, es decir, en la más acusada falacia teoreticista. Cuando la comunicación se sustrae al conocimiento, ¿de qué sirve el resultado de los procesos interactivos? Su propuesta, con todo, está a la altura de su tiempo, la década de 1980. Pero han transcurrido tres décadas, y la vigencia de tales premisas no es actualmente la misma de entonces. Desde 1994, muy poco después de las últimas contribuciones de Dolezel, he insistido en diferentes lugares (Maestro, 1994, 1994a, 1996, 1997, 2000, 2002, 2007b) en la importancia del concepto de transducción, introducido en las ciencias naturales por los genetistas J. Liderberg y N. D. Zinder, y cuya primera mención en las ciencias de la cultura es constatable en el citado artículo de Dolezel, con el fin de designar los procesos estructuralistas y formalistas de "influencia literaria" entre dos o más textos, en un sentido en cierto modo semejante al propuesto por Genette (1982) para designar la relación intertextual de un texto en otro. Sin embargo, el concepto de transducción, aplicado a la literatura y a la interpretación gnoseológica de los materiales literarios, puede ampliarse y enriquecerse muchísimo más, como he demostrado en varias publicaciones. Sus posibilidades de aplicación resultan muy superiores a las de cualquier propuesta precedente, pese a que la teoría literaria moderna no parece haber comprendido con suficiencia el alcance y la trascendencia de esta noción, sobre todo si juzgamos la escasa resonancia que este concepto ha tenido en publicaciones cuyos autores se han propuesto precisamente reflexionar sobre semiótica y comunicación literaria. Por otro lado, la deficiente comprensión que se ha demostrado respecto a la noción de transducción en determinadas tesis doctorales —ignoro si posteriormente publicadas o no—, y en varios artículos difundidos en los últimos años —en los cuales se hace uso de mis contribuciones sin citarlas bibliográficamente—, sobre todo a la hora de abordar el estudio de los procesos semiósicos de construcción y transformación de sentido, confirma

una vez más, dicho sea sin acritud, la falta de calidad interpretativa de la teoría literaria contemporánea a la hora de enfrentarse a las posibilidades de renovación de la semiología literaria y teatral.

Tras su fuerte irrupción en el siglo XX, la semiología ha distinguido sistemáticamente cinco procesos semióticos de construcción del sentido: expresión, significación, comunicación, interacción e interpretación. En 1994, como resultado de mis investigaciones sobre pragmática literaria, tuve ocasión de justificar la existencia de un sexto proceso semiósico, de amplias posibilidades en la semiología lingüística y literaria, al que denominé, siguiendo las aportacioines de Lederberg, Zinder y Dolezel, *transducción literaria.* En consecuencia, sería posible hablar de seis procesos semiósicos de construcción, transmisión y transformación de sentido. La transducción sería sin duda el más importante, al dotar a la semiología literaria de una dimensión cicularista y dialéctica, que desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura resulta plenamente legible en sus mejores posibilidades de aplicación a los materiales literarios.

Cada uno de estos procesos semiósicos se define por el número de sujetos que interviene en su realización y por la actividad que en cada uno de ellos realizan tales sujetos. El proceso semiósico de transducción envuelve y explica a todos los anteriores, al contenerlos y reproducirlos de forma inagotable, y al apoyarse, específicamente, en dos operaciones fundamentales: la *transmisión* y *transformación* del *sentido* de los materiales literarios.

El proceso semiósico de transducción puede definirse, y así lo he indicado con anterioridad, por la presencia de las siguientes propiedades comunicativas: 1) exige la presencia y el uso de signos; 2) se establece sobre la relación interactiva de dos o más sujetos; 3) es posterior al proceso semiósico de interpretación, sobre el cual se construye, con objeto de actuar *genéticamente* sobre los significados y sentidos establecidos; 4) designa un hecho de interacción semiótica dado en todo discurso, merced a una operación de *feed-back*, por la que un receptor intermediario transmite a otros receptores la transformación del sentido de un signo que este ha manipulado previamente (emisor → mensaje → *intermediario* → receptor); y 5) el fenómeno de transducción puede producirse en cualquier tipo de mensaje verbal, sea artístico u ordinario, como hecho de interacción semiótica. No obstante, su verificación en discursos literarios, que por sus propiedades entrópicas y connotativas no se limitan al "circuito cerrado" de la comunicación cotidiana, resulta especialmente fructífera, merced a la transmisión dinámica y continua de que son objeto las obras literarias (tradición, recepción crítica, formas de transtextualidad, transferencia intercultural, adaptación literaria, modos de transducción, etc...), como condición necesaria para su preservación y existencia como objetos estéticos.

El proceso semiósico de transducción exige al menos la presencia de tres sujetos operatorios (emisor, intermediario y receptor del signo), cuya actividad principal ha de centrarse en la *transmisión* y *transformación*, a cargo del intermediario, del *sentido* del signo creado por el emisor, con objeto de actuar sobre el modo y las posibilidades de comprensión del receptor. El resultado de semejante operación, que comprende extensionalmente todas las posibilidades y registros de la pragmática de la comunicación literaria, no es otro que la manipulación del sentido, así como de las condiciones, modos y posibilidades de su interpretación.

En el teatro, especialmente por su dimensión espectacular, la importancia de la transducción como proceso de creación, transmisión y transformación de sentidos es amplísima y prácticamente incontrolable. La presencia del director de escena, como ejecutante y (re)creador intermediario del texto espectacular, diseñado virtualmente por el autor en el texto literario del discurso dramático, constituye la realidad más visible y apreciable de la transducción como actividad y proceso exigido explícitamente por la pragmática de la comunicación dramática. El director de escena está obligado a *transducir* el texto autorial en representación espectacular, es decir, que debe, porque así lo exige el teatro como género literario y como forma espectacular, convertir en realidad referencial, en signos de objeto, en expresión visible y representada, lo que en principio es todo eso, pero solo en su dimensión virtual, como lenguaje verbal sin expresión acústica, y como forma literaria sin realidad espectacular.

La verificación científica de toda teoría ha de realizarse en función de hechos, que a su vez son interpretados por la misma teoría en virtud de la cual tales hechos resultan gnoseológicamente identificados. Sin embargo, no puede aceptarse que toda práctica discursiva, todo uso del lenguaje, limite o amplíe nuestra concepción de la realidad, así como nuestras posibilidades y modos de interpretación y conocimiento. Semejante isomorfismo entre lenguaje, mundo y lógica es irracionalmente idealista (Wittgenstein, 1921)[124]. El mundo no se clausura con el lenguaje. Ni uno ni otro se conmensuran isomórficamente, porque el mundo real desborda el lenguaje, y el propio lenguaje va mucho más allá de la realidad que ofrece el mundo, al ser capaz de construir *mundos*

(124) Como bien se sabe, se trata de la archiconocida sentencia isomórfica de Wittgenstein, completamente ilusa: "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo. La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites" (5.6 y 5.6.1). Wittgenstein reduce el Mundo (M) al Mundo Interpretado (M_i) *solo* por el lenguaje. ¿Qué hacer, entonces, con las ciencias categoriales no lingüísticas? ¿Derogarlas? ¿Y con los conocimientos derivados de tales ciencias? ¿Ignorarlos? ¿Acaso el mundo de los hablantes del náualt no es el mismo mundo que el de los hablantes del español y del inglés, aunque su lengua sea gnoseológicamente muchísimo más pobre que la española o la inglesa?

imaginarios. Además, el lenguaje está relacionado en *symploké* con muchas otras ideas, aparte de las de mundo, ciencia y lógica, ¿Qué hacer con las Ideas de Hombre, Verdad, Bien, Conducta, Sociedad, Moral, etc., al margen del lenguaje? Por eso resulta tan ridícula la alternativa anglosajona denominada *filosofía del lenguaje* —tan acríticamente admirada—, centrada en el estudio del *significado*, como método para verificar proposiciones, o como uso de las palabras en un *juego lingüístico* (siguiendo el doble magisterio de Wittgenstein), que en realidad es una "filosofía del lenguaje" incapaz de agotar la problemática filosófica del lenguaje, es decir, no es más que una nueva *escolástica* del lenguaje, que toda filosofía crítica tiene el deber de superar.

En el ámbito de la gnoseología, una teoría de la transducción ha de objetivar el alcance y la intensidad de cada una de estas posibilidades de interpretación del sentido de las Ideas formalmente objetivadas en los materiales literarios. La transducción actúa, esto es, opera, como instrumento o medio de verificación, es decir, como un procedimiento que actualiza y objetiva un conjunto de condiciones de comprobación para un saber más exacto.

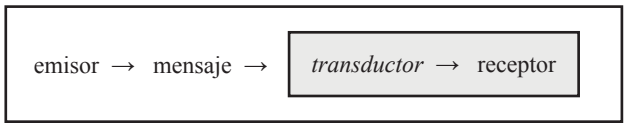
La decisiva valoración pragmática —y no solo en el ámbito referencial— que han pretendido los posestructuralismos en la interpretación de la interacción de los fenómenos culturales (ciencia empírica, teoría de los polisistemas, actos de habla, estética de la recepción, crítica feminista, etc.) ha resultado determinante para tratar de objetivar las funciones que puede adquirir el intermediario en los procesos generales de la comunicación humana, no solo teatral o literaria, sino también cotidiana, y sobre todo social. Conviene advertir que la teoría literaria de los últimos años es una teoría literaria hecha por "intermediarios": el crítico ha desplazado por completo al autor, y ha construido una dilatada poética de códigos y formas canónicas de interpretación, basadas cada una de ellas en una idea diferente de literatura, como justificación sexual, bandera ideológica, tendencia estética, ideal nacionalista, o baluarte conservador, etc... El resultado es que en nuestros días, en lugar de imponer una poética clásica y aristotélica —como hicieron en los siglos XVI, XVII y XVIII nuestros precursores los preceptistas (Maestro, 2004b)— para *escribir* literatura, la teoría literaria moderna impone métodos, cánones y modelos de recepción —con frecuencia mediatizados por ideologías ajenas a lo literario— para *interpretar* la literatura. He aquí la nueva preceptiva, basada esta vez en la *recepción* (ideológica) de la literatura, y no en la *creación* (literaria) a imitación de los clásicos. Precisamente ahora, que creíamos disponer de la mayor libertad como autores y como lectores de obras literarias, el poder del crítico y de sus posibilidades mediáticas para imponernos su propia interpretación es enorme. Insistimos en que la teoría literaria de las últimas décadas es una doctrina

construida esencialmente por *intermediarios*, y cuyo destinatario principal no es el autor (que sí estaba en la mente de los preceptistas clásicos), sino el lector (quien sí está muy en la mente de los *neocanonicistas* contemporáneos). La teoría literaria moderna está destinada al lector común y anónimo, y tiene como objetivo institucionalizar la figura del crítico como un intermediario omnipotente y decisivo entre la literatura y sus consumidores, con objeto de promover y sancionar oficialmente determinadas interpretaciones. El resultado es una teoría literaria hecha para imponer al lector un canon riguroso, como modelo de interpretación preexistente incluso a la obra literaria, y por supuesto resistente a posibles significados alternativos al propio canon. No importa lo que el autor ha querido decir ("el autor ha muerto", se repite desde Barthes y el estructuralismo): importa lo que el crítico (intermediario o transductor) quiere que los lectores lean y entiendan. Al autor, en el mejor de los casos, solo se le identifica con alguien que escribe y publica *formas* (cuando en realidad ser autor implica ante todo ser *artífice* de Ideas), mientras que, por su parte, el crítico es alguien que escribe, publica y sanciona, unas veces desde su propia psicología o ideología (M_2), otras desde un sistema de Ideas y Conceptos sistematizados (M_3), sobre lo que han escrito los demás, para condicionar de este modo la opinión (M_2) o los conocimientos científicos (M_3) de nuevos receptores, con fines diversos (económicos, ideológicos, académicos...) La hora del lector quizá ha sido en buena medida una añagaza que encubría verdaderamente el poder decisivo del crítico, quien, como intermediario (o transductor), se convierte, tras la retórica "muerte" del autor —gran principio metodológico que nos libera de la autoridad del "padre"—, en el principal controlador y manipulador del proceso de comunicación e interpretación literarias. En efecto, vivimos en un mundo contado, pero contado *por los demás*, especialmente *para* nosotros. ¿Qué literato se atreve hoy día a escribir una sola obra sin salir al mercado del público escoltado por una cohorte de críticos literarios y teóricos de la literatura, de suplementos literarios y periodísticos, de números monográficos en revistas especializadas o incluso de intervenciones populares en congresos más o menos masificados? Esta es la consecuencia más inmediata del poder que la sociedad moderna concede a los *intermediarios* de cualquier forma de comunicación, en el discurso literario (crítica literaria), en el discurso periodístico o informativo (medios de comunicación de masas: *doxa* o M_2), y en el discurso científico o cognoscitivo (*episteme* o M_3). Pensemos, en efecto, fuera del ámbito académico, en la importancia del periodismo como fuente de información (o de desinformación...), y consideremos la distancia existente entre la *información* y el *conocimiento*, entre *doxa* y *episteme*, entre M_2 y M_3. Sin duda la información puede existir al margen del sujeto y de la interpretación; el conocimiento, sin embargo, no. Este último solo es posible a partir de la información interpretada, es decir, de la información sometida

a la experiencia del ser humano. Habitualmente lo que recibimos como información, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas, no son datos simplemente, sino que se trata ya de información interpretada —con frecuencia muy astutamente elaborada—, es decir, de *interpretación mediatizada*, conocimiento transducido o materiales formalmente adulterados, que eso es, y no otra cosa, el contenido del discurso periodístico. Entre los fines de la semiología, a través de las operaciones gnoseológicas de transducción, y del Materialismo Filosófico como teoría de la literatura (categorialmente) y como sistema de pensamiento filosófico (críticamente), está sin duda el de identificar este tipo de procesos de interpretación y de adulteración, que pretenden situar al ser humano en un mundo carvernícola (Platón, *República*, VII). Por todas estas razones sorprende que en nuestros días se hable de una "sociedad del conocimiento" cuando en realidad vivimos en la "sociedad de la opinión" (Bueno, 2002a, Revel, 1988).

En consecuencia, es obligado admitir en nuestros días que en el esquema básico de la comunicación humana hay siempre un transductor o ejecutante intermedio, y que en lugar de hablar de "emisor → mensaje → receptor" haya que hacerlo de "emisor → mensaje → *intermediario* → receptor". Sea como fuere, es un hecho observable en la realidad y verificable en el discurso que el teatro exige, como género literario y como forma espectacular, la presencia de un ejecutante intermedio o transductor, que es el director de escena, y no es menos cierto, por otra parte, salvo que defendamos la existencia de lecturas absolutamente ingenuas, que ningún acto de recepción está exento de factores y realidades que, motivadas por algún sujeto humano, no lo hayan mediatizado previamente. Cualquier editor del *Quijote* (fijación del texto, formato del volumen, traducciones posibles, ilustraciones, erratas, etc...) ha mediatizado nuestra lectura e interpretación del *Quijote.* Y lo mismo sucede con cualquier otra obra literaria o discurso escrito. Desde este punto de vista comprendemos cómo Avellaneda se convierte en el primer intérprete creativo de la novela cervantina, al publicar en 1614 su versión apócrifa de la segunda parte del *Quijote*, que constituye sin duda la mejor y más completa interpretación contrarreformista de esta obra (Maestro, 1994a). Es posible que en toda comunicación humana existan siempre dos actos distintos y sucesivos (emisor → mensaje / mensaje → receptor), si seguimos el modelo idealista de Segre, antes citado, pero en todo caso este fenómeno habrá de ser objeto de verificación, y entonces sí resultaría fácil admitir que la segunda de estas díadas subsume a la primera, porque el transductor existe siempre que existe comunicación a través de algún *medio* —y la escritura y el lenguaje son los más recurrentes en la interacción humana—, y porque el transductor no desplaza formalmente al emisor, sino que lo único que hace es actuar sobre el *modo* de comunicar lo que este ha formulado o formalizado previamente.

El transductor no tiene por qué alterar necesariamente las formas originarias del signo, le basta con *transformar* el sentido conceptual al (*re*)*transmitir* el mensaje. Nada más fácil de llevar a cabo que manipular la experiencia psicológica y la interpretación fenomenológica de un receptor desposeído de educación científica. Ser un buen mentiroso es sin duda mucho más complejo, y mucho más frecuente, que ser un buen demagogo.



El poder normativo de los códigos literarios sobre los signos literarios es mucho más limitado que el de otros códigos, como el jurídico, por ejemplo, o mismamente el lingüístico. Desde el momento en que alguien escribe un mensaje, este signo entra en un proceso de semiosis que resulta virtualmente ilimitado, y en el que la fuente, autor o emisor, ha perdido todo el control, que pasa a ser gestionado por el intermediario o transmisor; si existe comunicación no es tanto gracias al lector, que representa una meta, como límite teórico del proceso, sino a los agentes transmisores de la comunicación, es decir, los lectores en acción, intermediarios o transductores, auténticos sujetos operatorios del proceso comunicativo, cuya acción no es solo verificable en el discurso, sino observable en la realidad. Todo lo que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido, y el alcance y densidad de esta transformación es algo que exige ser objetivado. La semiología es una de las disciplinas que en nuestros días reúne las mejores condiciones y recursos para llevar a cabo tal propósito.

Bajo la denominación de *poética de la transducción* es posible referirse, por lo tanto, a los diferentes estudios de teoría de la literatura ocupados en el análisis de aquellos factores que actúan como elementos intermediarios en el conocimiento y análisis de las obras literarias. Es el caso de las fuentes, traducciones, teorías críticas y metodológicas, ecdótica, intérpretes y actores, análisis filológicos y fijaciones textuales, etc., cuya intervención mediatiza siempre la comprensión de aquellas realidades que pretenden comunicar. Es este, sin duda, un camino que conduce hacia la renovación de los estudios semióticos.

Difícilmente le es posible al ser humano acceder en estado puro a una realidad que no sea su propio pensamiento. Todo lo que hace el hombre significa, y todo lo que significa es objeto de mediación, bien para mejorar sus posibilidades de conocimiento y transmisión, bien para deteriorarlas o confundirlas. Las diferentes corrientes metodológicas ocupadas en el

estudio de la acción de los intermediarios, en los procesos de construcción y difusión de sentido que se producen en nuestra sociedad (teoría de los polisistemas, ciencia empírica de la literatura, control de los medios de opinión en sociología, etc...), encuentran un fundamento común en el análisis de las operaciones de transmisión y transformación, en que se fundamenta el proceso semiósico de transducción.

Como operación que permite dar forma objetiva a interpretaciones sucesivas y distantes de fenómenos culturales, el proceso semiósico de transducción constituye un procedimiento generador, transmisor y transformador, de sistemas culturales cuya pluralidad e interdependencia resulta resaltada. Se trata en definitiva de un mecanismo que permite describir cada uno de los procesos de "derivación o inversión" (intertextualidad) en que se fundamenta y dinamiza una concepción semiótica de la cultura, desde la cual no solo se admite que el ser humano reproduce la comunicación por medio de la comunicación, sino que es también capaz de transformar en cada transmisión, intencional o involuntariamente, el sentido de sus comunicados.

En el diálogo *Ion,* Platón se refiere al tema de la inspiración poética, mencionado anteriormente por Demócrito, y advierte que no es un arte o *techné* lo que relaciona al ser humano con la poesía, sino una especie de predisposición o don divino, que engarza como una cadena los diferentes componentes que intervienen en la comunicación del mensaje poético (*Ion*, 532c, 534a, 536d, 542b). En el *Ion* se busca una reflexión sobre el objeto de la poesía, el *lenguaje*, que sin embargo no llega a plantearse nunca, como recurso que habría solucionado buena parte de los interrogantes desarrollados a lo largo del diálogo. La actividad del *rapsoda* se identifica con frecuencia en el texto platónico con lo que hoy podríamos considerar una teoría de la interpretación (*hermenéutica*), y una teoría de la transformación del sentido de las palabras en los procesos de transmisión y comunicación verbales (*transducción*), especialmente cuando estos procesos de transmisión están destinados a la comunicación de interpretaciones.

> Sócrates: Los rapsodos [...] necesitáis frecuentar a todos los buenos poetas [...], y penetrar no solo sus palabras, sino su pensamiento. Todo esto es envidiable. Porque no sería tan buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente […]. ¿No sois vosotros los rapsodos, a su vez, los que interpretáis las obras de los poetas?
>
> Ion: También es verdad.
>
> Sócrates: ¿Os habéis convertido, pues, en *intérpretes de intérpretes*?
>
> (Platón, *Ion*, 530b-c y 535a).

Sócrates, al insistir en la descripción de los procesos de la pragmática de la comunicación literaria (533d, 536a), considera que el rapsoda o recitador de los cantos poéticos se convierte en un auténtico intermediario o post-procesador (transductor) del discurso verbal: "¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsodo y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero?" (Platón, *Ion*, 536a).

La teoría literaria de los últimos tiempos se ha convertido esencialmente en una auténtica *poética de la transducción literaria*, en la que un sujeto que interpreta un texto u objeto de conocimiento introduce en la percepción de la realidad que somete a estudio, de la tradición, del contexto, o del objeto mismo, etc., un punto de vista interpretativo cuya finalidad no es otra que desplazar interpretaciones preexistentes, deconstruirlas, y en todo caso actuar sobre ellas, proponiendo en su lugar nuevas alternativas, afines a las condiciones desde las cuales el sujeto (transductor) formula su propia teoría.

De la poética mimética, de corte aristotélico, vigente hasta la Ilustración europea, la teoría literaria evoluciona hacia las poéticas idealistas, que consideran al autor como la base interpretativa más segura, y al que convierten en instrumento fundamental de la crítica positivista decimonónica; el siglo XX supuso a su vez el desarrollo de teorías literarias de naturaleza eminentemente formalista, que en su evolución hacia la pragmática insistieron finalmente en el lector como agente primordial de la interpretación literaria. Hoy día hemos pasado de la hora del *lector* al poder del *intermediario*, es decir, al poder del *transductor*, como sujeto que dispone de una capacidad imprescindible para transmitir y difundir mensajes que, debidamente construidos, pueden influir de forma decisiva en las posibilidades de comprensión y desarrollo de determinadas teorías, destinadas en última instancia a actuar y modificar la interpretación de obras y teorías literarias preexistentes.

Hoy menos que nunca accede el lector en un estado adánico a la lectura y percepción de los hechos sociales, culturales, literarios. Lo mismo podríamos decir incluso de los hechos reales. La fuerza de Internet todavía no está lo suficientemente desarrollada como para convertirse en una alternativa eficaz contra los medios sociales de opinión mediatizada. Aunque Internet es sin duda la gran esperanza como recurso frente al poder de una interpretación manipulada, sus posibilidades aún están muy por desarrollar. Por el momento, casi todo tiende a estar cada vez más mediatizado, y con frecuencia lo está desde los más diversos signos ideológicos y axiológicos. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana

que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto —acaso natural— de determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

¿Debe entenderse desde este contexto la propuesta de reforma del canon occidental iniciada por los grupos culturalistas, neohistoricistas y feministas? ¿Podríamos decir lo mismo de la "contrarreforma" propuesta por un escritor tan simple como Harold Bloom? Tanto en un caso como en otro se confirma la presencia de un sujeto, o de un grupo de sujetos, diríamos "poderoso", desde el punto de vista de su capacidad para difundir e imponer una interpretación cultural a una colectividad efectivamente existente, lo que equivale a afirmar la presencia de un *transductor*, es decir, de un sujeto interpuesto entre la tradición y sus interpretaciones seculares, en este caso la literatura occidental, de un lado, y los posibles receptores de este canon, llamados comúnmente lectores, de otro. El resultado de la transducción es la literatura interpretada, el canon instituido, a veces desde presupuestos más afines a una moral particular o gremial que a una ciencia literaria que pretenda validez general. El margen de reflexión del lector común es mínimo, salvo que ese lector disponga de la posibilidad de hacer pública la propia interpretación de la literatura que lee; y solo en la medida en que sus teorías interpretativas resulten aceptadas por una comunidad, a su vez amplia y poderosa, este lector, convertido ahora en un intérprete reconocido y canónico, podrá ejercer de transductor, es decir, de sujeto intermediario, entre la literatura y los lectores comunes, o lectores *sin voz pública*, que es lo que realmente son.

La poética de la transducción es, sin duda, una cuestión capital en el desarrollo de las actuales teorías de la literatura. Todo acceso al conocimiento está mediatizado, es decir, *transducido*; y semejante mediación no está ejecutada ni por el *autor* —que después del estructuralismo barthesiano "ha muerto", voluntaria o involuntariamente—; ni por el *texto* (o escritura), cuya interpretación depende, sobre todo desde Gadamer, de un sujeto "sabio" que "dialoga" con la tradición; ni del *lector ideal* o *lector modelo*, al que tantas identidades y etiquetas se le han atribuido, y casi ninguna de ellas de fundamento auténticamente real. Hoy día el acceso al conocimiento está efectivamente mediatizado o transducido no por los agentes tradicionales jakobsonianos —autor, mensaje, lector—, sino por el *sujeto* que *interpreta* el

mensaje *para* el lector, y que por ello mismo se *interpone* entre este y aquel. Este sujeto no habla por boca del autor, ni se acerca a la escritura del texto renunciando a sus propios valores morales, ideológicos o axiológicos, ni tan siquiera piensa muchas veces en la educación científica del lector común a la hora de formular la interpretación de la obra literaria; este sujeto intermediario piensa en la interpretación del texto ante el lector en la medida en que tal interpretación justifica su personal posición (política, cultural, económica, sexual, etc.) en el contexto de su vida real y social. La pragmática de la comunicación literaria ha de tener necesariamente presentes, al menos desde la sociedad de finales del siglo XX, cuatro elementos, en torno a los cuales se opera el cierre categorial de la Teoría de la Literatura, como ciencia cuyo campo de investigación son los materiales literarios: *autor*, *mensaje*, *lector* y *crítico* o *transductor*. El objetivo de toda transducción es, pues, el lector, pero no un lector cualquiera, sino un lector *sin voz*, un lector vulnerable, desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida. Solo así es posible imponer una interpretación falsa a una comunidad de individuos, porque solo así es posible hacer de una mera opinión una teoría aparentemente científica, cuando en realidad nada haya de científico, ni de teórico siquiera, en ese discurso. La *doxa* se convierte en *episteme* a los ojos del ser humano sin dejar de ser *doxa*. He aquí lo que desde Platón reconocemos con el nombre de demagogia: dotar conscientemente a la mentira de atributos de verdad. Aunque en estos momentos sea solo una posibilidad, Internet es un recurso decisivo que puede permitir la superación, siempre relativa, de este tipo de situaciones mediatizadoras; y no hay que olvidar, no obstante, que en internet simplemente están los datos o los hechos, es decir, el acceso a ellos ante todo, pero la interpretación, como el conocimiento, es una experiencia específica del ser humano, y depende esencialmente de las capacidades intelectivas de la propia persona, al margen de las cuales solo habita el nihilismo.

5. Coda y Literatura en la Teoría del Cierre Categorial

Nadie sabe más que aquella facultad que estudia.
Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro
(*Teatro Crítico Universal*, 1726, I: 351).

En este capítulo que ahora concluye he tratado de dar cuenta de los materiales literarios, con objeto de delimitar el campo de investigación de la Teoría de la Literatura, desde los criterios ontológicos y gnoseológicos establecidos por el Materialismo Filosófico.

Como he indicado con anterioridad, la Teoría de la Literatura no es el conocimiento de la Literatura, referente en sí mismo metafísico, sino que es el conocimiento científico o conceptual de los materiales literarios, frente a la Crítica de la Literatura, que es el conocimiento crítico o filosófico de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Del mismo modo, la Antropología, por ejemplo, no es el conocimiento del Hombre, sino de los materiales antropológicos, ni la Historia es el conocimiento del pasado o de los hechos pretéritos, sino que es el conocimiento científico de los materiales históricos o reliquias.

En consecuencia, desde los criterios metodológicos utilizados por el Materialismo Filosófico, las ciencias no están determinadas por su objeto de conocimiento, sino por su campo de investigación, esto es, por su campo categorial. Las ciencias constituyen categorías. Más precisamente, constituyen *campos categoriales*, determinados no por un objeto de conocimiento, sino por un espacio constituido y ocupado ontológicamente por sus materiales constituyentes. Por esta razón habrá de decirse necesariamente que el campo categorial o científico de la Teoría de la Literatura está constituido por los *materiales literarios*, es decir, por los Términos —de acuerdo con la nomenclatura de la gnoseología materialista de Bueno— constitutivos de su campo categorial o científico, y que dentro de tal campo categorial habrán de ser *relacionados* entre sí por un sujeto *operatorio*, el cual será sujeto cognoscente o intérprete solo en la medida en que actúe como sujeto corpóreo y operatorio, capaz de operar y de manipular los materiales literarios, o Términos del campo categorial, a saber: el Autor, la Obra literaria, el Lector y el Crítico o Transductor.

Esta perspectiva es gnoseológica y no epistemológica, porque la epistemología determina a las ciencias por referencia a un supuesto objeto ideal de conocimiento, dado apriorísticamente y enfrentado a un sujeto, que lo describe (falacia descriptivista), lo formaliza (falacia teoreticista) o lo hace corresponder especulativamente con categorías trascendentales del pensamiento subjetivo (falacia adecuacionista). Se trata, pues, de un sujeto —el epistemológico— que se engaña a sí mismo. La perspectiva epistemológica conduce a un callejón sin más salida que la ofrecida por el radio de una circunferencia infinita, cuyo destino solo puede ser la Metafísica más idealista, capaz de atravesar un Limbo, lugar en el que residen, sin dudas, sin reservas y sin juicio, los retóricos de la posmodernidad.

Por esta razón, con objeto de evitar el idealismo metafísico en el que desembocan la mayor parte de las teorías literarias contemporáneas, el Materialismo Filosófico adopta una perspectiva gnoseológica, desde la que examina los materiales literarios tomando como referencia criterios lógico-fomales y lógico-materiales, cuyo objetivo fundamental es, en la medida de

lo posible, la segregación del sujeto gnoseológico del campo categorial, con el fin de alcanzar una perspectiva lo más científica posible.

La gran limitación en este punto reside en que de los cuatro Términos o materiales literarios nucleares del campo categorial de la investigación científica que constituye la Teoría de la Literatura, tres de ellos —autor, lector y crítico o transductor— son sujetos operatorios, esto es, seres humanos, pues respectivamente construyen, interpretan para sí e interpretan para los demás los materiales literarios, y solo uno de ellos —la obra de arte literaria— es resultado de operaciones estéticas, debidas siempre —y también— a un sujeto humano que las ejecuta. Todo esto significa, en términos gnoseológicos, que la Teoría de la Literatura será siempre, de acuerdo con la Teoría del Cierre Categorial, una ciencia β-operatoria, es decir, una ciencia en cuyo campo categorial o científico es imposible derogar absolutamente la presencia de sujetos operatorios como Términos efectivamente existentes en el campo, a diferencia de lo que sucede en las ciencias α-operatorias, dentro de cuyos ámbitos categoriales no hay sujetos operatorios o humanos que funcionen como Términos, sino planetas o satélites (Astronomía), números (Matemática), gravitación, masa, tiempo y espacio (Física), o elementos químicos registrados formalmente en una tabla periódica como la elaborada por Mendeléiev (Química). Ni los planetas aceleran su velocidad o detienen su camino al ser observados por un telescopio manipulado por un ser humano o sujeto operatorio, ni el número 124,75 siente nada especial al ser resultado del cociente de una operación matemática, ni el benceno (C_6H_6) experimenta emociones psicológicas de ningún tipo al ser consecuencia de la combinación química de seis moléculas de carbono y seis de hidrógeno. Las metodologías α-operatorias son las utilizadas por ciencias en cuyos ámbitos categoriales no hay Términos que sean seres humanos o sujetos operatorios. Por su parte, las metodologías β-operatorias son aquellas que se utilizan en ciencias cuyos ámbitos categoriales contienen en su interior Términos que son seres humanos, es decir, sujetos operatorios, los cuales, como sucede en el caso de la literatura, escriben la obra literaria que múltiples lectores interpretan para sí, y que no menos críticos, intermediarios y transductores, interpretan para los demás.

En este apartado he tratado de cerrar, en torno a cuatro términos fundamentales, el campo categorial de los materiales literarios. Tales términos constituyen la Ontología de la Literatura, que habrá de ser ahora examinada desde una Gnoseología de la Literatura, como se verá en el capítulo siguiente.

Capítulo 5
Gnoseología de la Literatura. El conocimiento científico de la Literatura

> *Si la teoría del cierre categorial pretende ser más "profunda" que otras teorías alternativas de la ciencia, no es porque pueda enfrentarse a ellas de un modo retórico, o por su autoridad, sino porque ofrece instrumentos de análisis de las ciencias particulares, criterios de demarcación, etc., más ricos y precisos que los de otras alternativas. La presentación de una teoría de la ciencia como la presente tiene, por tanto, algo de desafío.*
>
> Gustavo Bueno, *Teoría del cierre categorial* (1992: I, 15).

1. La Teoría de la Literatura como ciencia categorial de la Literatura

Hasta ahora me he referido a la Ontología de la Literatura, y a sus fundamentos, esto es, los materiales literarios como términos constituyentes del campo categorial de la Literatura y como referentes constituidos desde su delimitación como terreno categorial de estudio para la Teoría de la Literatura. A continuación me referiré a la Gnoseología de la Literatura, como sistema de procedimientos formales, conceptuales y lógicos, destinados a la interpretación científica o categorial (Teoría de la Literatura), y también crítica y dialéctica (Crítica de la Literatura), de los materiales literarios.

La Teoría del Cierre Categorial es la teoría de la ciencia que desarrolla de forma específica el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Ha sido fundamentada por Gustavo Bueno en la obra titulada precisamente *Teoría del Cierre Categorial* (1992), de la que hasta el momento se han publicado 5 volúmenes.

Según explica Bueno en su obra, la Teoría del Cierre Categorial concibe las ciencias como sistemas racionales y lógicos, constituidos por materiales que se identifican e interpretan como tales en la medida en que son formalmente conceptualizados y categorizados, es decir, en la medida en que la materia ontológica que constituye el campo de una ciencia determinada se formaliza y conceptualiza categorialmente dentro del campo gnoseológico

de esa ciencia. En el caso de la Química, por ejemplo, la realidad física del agua (M_1) se formaliza o conceptualiza en la fórmula H_2O. El conjunto completo de los diferentes elementos químicos, codificados y organizados en la tabla periódica de Mendeléiev, constituye el campo categorial de la Química como ciencia, es decir, delimitan el cierre de la Química como categoría científica. De este modo puede afirmarse que el cromo, el vanadio o el titanio, son tres de los términos que, junto con los demás elementos químicos, cierran categorialmente esta disciplina. Lo mismo puede decirse de la Teoría de la Literatura, cuyo campo categorial está cerrado circularmente en la constitución de los términos que aquí se han señalado reiteradamente (autor, obra, lector e intérprete o transductor).

Como explica Bueno (1992), las ciencias son construcciones materiales formalmente organizadas en categorías, cuya interpretación gnoseológica se lleva a cabo mediante la consolidación de sistemas estables y cerrados, pero no clausurados, lo que permite hacer del Mundo (M) un Mundo Interpretado (M_i). En consecuencia, siempre de acuerdo con el Materialismo Filosófico de Bueno (1992), las ciencias son construcciones categoriales destinadas a la interpretación del Mundo. Tales categorías científicas, esto es, los ámbitos o dominios de las ciencias, sus parcelas o regiones, constituyen campos gnoseológicos. Dentro de cada campo se sitúan los materiales que son específicos de cada ciencia, porque solo una determinada ciencia —Medicina, Física, Historia, Lingüística, Química, Veterinaria, Teoría de la Literatura, Geología…—puede formalizarlos de modo específico dentro de su propia categoría científica. El concepto de Libertad, por ejemplo, no es objeto de la misma conceptualización, formalización, interpretación o categorización, en la Química que en el Derecho Internacional. Del mismo modo, el concepto de Intervalo no tiene la misma interpretación o categorización en Teoría de la Música que en Economía Política. Igualmente, el concepto de Transductor no es categorizable del mismo modo en Teoría de la Literatura (Teatro), que en Medicina (Biogenética) o que en Física (Óptica), por ejemplo.

Las ciencias, en consecuencia, se organizan en campos gnoseológicos o categorías lógico-materiales, es decir, en sistemas de materiales formalmente conceptualizados o interpretados. Las formas hacen que la materia sea *legible* sensorial e intelectualmente. Se dice que una ciencia está cerrada porque su campo gnoseológico está delimitado y definido por un conjunto sistemático de materiales que han sido interpretados de forma racional y lógica, de acuerdo con los principios y los modos de cada ciencia en cuestión. Ha de subrayarse que los materiales que integran un campo categorial, científico o gnoseológico, están relacionados entre sí de forma racional y lógica, es decir, de forma sistemática y en *symploké* (Platón, *Sofista* 259 c-e). Se habla de cierre categorial, o cierre científico, porque el campo categorial o

científico está sistemáticamente delimitado y establemente definido por una serie de materiales, cuya formalización o conceptualización es constitutiva de la ciencia dada, y porque hay otros materiales cuya formalización o conceptualización no compete ni es objeto de esa ciencia en concreto. Cada ciencia es un sistema cerrado a la interpretación de materiales que no forman parte de su campo categorial, y que por tanto no constituyen ni ontológicamente ni gnoseológicamente parte de esa ciencia, esto es, parte de su dominio o categoría. Por ejemplo, el endecasílabo es un material de la Teoría de la Literatura (Métrica), pero el fémur de un mamut o las moléculas de carbono contenidas en el benceno no lo son, porque estos dos últimos términos son materiales que pertenecen respectivamente a los campos categoriales de la Paleontología y de la Química, y que en la medida en que pertenecen a ellos los constituyen ontológicamente y gnoseológicamente. El cierre categorial de una ciencia, o categoría, se consuma —se cumple, podríamos decir—, cuando el científico (sujeto operatorio) trabaja (relaciona y opera) con *la totalidad de* los materiales (términos) del campo categorial, o espacio gnoseológico, que constituye su ciencia, como categoría específica. Una ciencia *no está cerrada si* no tiene su campo categorial delimitado, definido o cerrado a partir de la totalidad de los materiales sobre los cuales esa ciencia está construida, materiales de los que tendrá que dar una explicación formalmente conceptualizada y críticamente sistematizada.

No se puede ejercer una ciencia al margen de la totalidad de sus contenidos materiales o términos. No se puede hacer Química solo con el benceno, o solo con el sodio. Del mismo modo, no se puede ejercer la Medicina ocupándose solamente del corazón o los pulmones, e ignorando el hígado o los riñones. Una ciencia solo puede ejercerse correctamente teniendo en cuenta la totalidad de los materiales o términos que la constituyen y, además, teniendo en cuenta la forma en que estos materiales o términos se relacionan entre sí, es decir, conceptualizándolos debidamente.

2. El cierre categorial de la Teoría de la Literatura

Por lo que se refiere a la Teoría de la Literatura, como ciencia de la interpretación de los materiales literarios, esta solo puede ejercerse plenamente si se tienen en cuenta *todos* los materiales literarios efectivamente existentes, que son los cuatro de referencia: autor, obra, lector y transductor. Es tan absurdo hablar de una teoría literaria reducida al autor, o al texto, o al lector, como hablar de una Medicina limitada al riñón o a la uretra, o como de una Química circunscrita al hidrógeno o al selenio, o como de una Teoría de la Música limitada a los sonidos naturales, y que prescindiera de los tonos bemolizados o sostenidos. El cierre categorial de la Teoría de la Literatura,

y por tanto su consolidación y operatividad como ciencia, solo se produce cuando se trabaja con los cuatro elementos fundamentales de su campo categorial o gnoseológico —autor, obra, lector y transductor—, los cuales están relacionados en *symploké*, como ya se ha explicado. Prescindir de uno de estos términos a la hora de interpretar la Literatura será tan irracional como ejercer la Oftalmología ignorando la existencia del corazón o del páncreas. Porque no se puede ignorar la relación efectivamente existente entre las partes que constituyen una misma totalidad atributiva, es decir, entre los términos que —ontológica y gnoseológicamente— cierran una categoría, como puede ser el cuerpo humano, para la Medicina, o como, en su caso, lo es para la Teoría de la Literatura la Literatura escrita por un Autor, codificada en un Texto, leída por un Lector e interpretada por un Crítico o Transductor.

El cierre categorial de la Teoría de la Literatura es el resultado de una doble trayectoria, de orden genealógico, en la que se explicita su Ontología —la constitución de los materiales literarios (Genealogía de la Literatura)—, y de orden histórico, en la que se objetiva su Gnoseología —la formalización y conceptualización científica de tales materiales (Historia de la Teoría de la Literatura)—. En primer lugar, la Ontología de la Literatura se constituye a lo largo de una Genealogía a través de la cual la Literatura se ha ido expandiendo estructuralmente, desde un genesíaco y religioso núcleo angular hasta su despliegue radial y tecnológico más desbordante, que culmina, como institución académica, política y mercantil, en el cierre circular característico y operatorio de las sociedades humanas que emergen en las Edades Moderna y Contemporánea. En segundo lugar, la Gnoseología de la Literatura, esto es, la constitución de una Teoría de la Literatura como ciencia categorial destinada al conocimiento científico de los materiales literarios, es resultado de una trayectoria histórica cuyo inicio tiene como referencia la *Poética* de Aristóteles, y la teoría de la mímesis como principio generador y explicativo del arte verbal (siglo IV a.n.E. hasta la Ilustración), y que se ha visto sucedido por el progresivo —y relativamente integrador— desarrollo de sistemas teórico-literarios de interpretación, los cuales se han objetivado en las denominadas poéticas de autor (siglo XIX), en las poéticas formales y funcionales (1900-1967), en las poéticas de la recepción (último tercio del siglo XX), y finalmente en las poéticas de la transducción o intermediación (finales del siglo XX y comienzos del XXI). Del cierre categorial de los materiales literarios, y de la construcción de la Teoría de la Literatura como ciencia, justificada desde los criterios del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (1992), he dado cuenta en mi libro *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la "teoría literaria" posmoderna* (2007b).

En suma, la perspectiva del Materialismo Filosófico, desarrollada gnoseológicamente en la Teoría del Cierre Categorial, considera la ciencia

como un conjunto sistemático, abierto e ilimitado, de teoremas, a la vez que concibe el campo gnoseológico de cada ciencia concreta como un conjunto sistemático de armaduras o contextos determinantes (Bueno, 1992). Desde tal perspectiva gnoseológica, la ciencia equivale a una construcción en la que los teoremas se articulan progresivamente, entretejiéndose unos con otros, sistematizándose y reorganizándose en la inmanencia de un campo cerrado, pero nunca clausurado. Las construcciones científicas parten de núcleos originarios bien definidos —teoremas o células gnoseológicas— que van desarrollándose en un cuerpo científico, al margen de cualquier dirección prefijada o predeterminada, y a lo largo de un curso histórico y social, en cuyas circunstancias diferentes factores pueden interactuar con los procesos de construcción científica.

Ahora bien, desde el punto de vista de la gnoseología materialista, una ciencia no puede reducirse a una teoría, ni a un conjunto de teorías, por muy organizados que esta o este se presenten. Es decir, no podemos hacer de la estética de la recepción, por ejemplo, la Ciencia única de la literatura, porque precisamente la *rezeptionsästhetik* limita a un único término, el lector, al que subordina todos los demás, la esencia de lo que la literatura es. Dicho de otro modo, convierte una estructura dada en *symploké* en una totalidad monista, en la que una parte o término (el lector) domina y subsume a todos los demás (autor, obra e intérprete). Algo así sería incurrir en un teoreticismo popperiano, en un formalismo cuyo límite sin duda es metafísico, dada su desvinculación de la materia, desde el momento en que, en última instancia, toda forma se desvanecería. Es el caso de la Teología, que es especulación pura, es decir, retórica, o en el mejor de los casos racionalismo idealista, porque su objeto de conocimiento, Dios, no existe materialmente. Su M_1 es igual a 0. Una ciencia es una construcción operatoria, una construcción ejecutada por sujetos que actúan, y no solo desde teorías que formalizan realidades materiales y efectivamente existentes. Las ciencias trabajan con el M_1 de sus objetos de conocimiento, los términos o materiales que componen físicamente su campo categorial, cerrado, pero no clausurado, para dar de ellos interpretaciones explicitadas de forma racional y lógica (en M_3), al margen de las preferencias o inquietudes psicológicas y anímicas (M_2) de los investigadores. Las ciencias son construcciones en las que se conjugan solidariamente, circularmente, elementos formales y materiales. Cuando las teorías se desvinculan de las realidades materiales, cuando pierden toda posibilidad de conjugación formal con la materia, entonces degeneran en especulaciones, en hipótesis, es decir, en formas completamente desconectadas de la realidad física y material del mundo real. Las ciencias son superiores e irreductibles a las teorías, porque —como ha escrito Bueno (1992)— las ciencias comportan y movilizan arsenales físicos de múltiples términos, operaciones y relaciones (sintaxis),

fenómenos, esencias y referentes (semántica), sujetos, colectividades y pautas de interpretación y actuación (pragmática), sobre cuya complejidad se construye el Mundo Interpretado (M_i), y al margen del cual el Mundo (no interpretado) permanece como una realidad ilegible e inerte (M), es decir inoperable.

> Los cierres categoriales, aunque se mueven necesariamente en el plano operatorio de los fenómenos, terminan desbordándolo para establecer estructuras esenciales autónomas, en el mejor de los casos. Y si esto no es así no nos será posible establecer la correspondencia entre ciencia categorial y fenomenología […]. Las ciencias categoriales son cerradas (en sus realizaciones óptimas) y esto significa que sus conceptos (términos, relaciones y operaciones) tejen un orden inmanente al campo (Bueno, 1991: 124).

Todo concepto literario ha de fundamentarse en un material literario. *Verum est factum*: la verdad está en los hechos, es decir, en las operaciones que llevan a cabo la relación racional y lógica entre términos efectivamente existentes, y constituyentes de un campo categorial definido y ontológicamente delimitado.

Hay que reconocer en este punto que el pensamiento literario de Jauss ha contribuido de forma determinante y única a propiciar el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia, cierre categorial que ha tenido lugar a fines del siglo XX y comienzos del XXI, y nunca antes en la historia de la investigación científica de la literatura. Voy a explicarme.

Diré en primer lugar, siguiendo la Gnoseología Materialista de Bueno (1992), que el cierre categorial de una ciencia no es más que una delimitación ontológica (los materiales o términos que constituyen el campo de investigación de una ciencia) y una circunscripción gnoseológica (los procedimientos operatorios lógico-formales y lógico-materiales llevados a cabo para interpretar científicamente los materiales identificados ontológicamente). Por eso el campo categorial de la Teoría de la Literatura lo constituyen cuatro términos o materiales fundamentales: autor, obra, lector e intérprete o transductor. No cabe hablar de literatura al margen de ellos o de espaldas a uno de ellos. Lo he dicho y hay que reiterarlo hasta la saciedad: estos cuatro términos cierran el campo categorial de la Literatura del mismo modo que los elementos químicos de la tabla periódica de Mendeléiev cierran el campo categorial de la Química. Desde el punto de vista de la Gnoseología, la Teoría de la Literatura, como ciencia de la literatura, conceptualiza material y formalmente tales términos ontológicos. Este es el cierre categorial dado en el campo de los hechos y materiales literarios.

Ha de advertirse, en este contexto, que a Jauss corresponde inequívocamente haber dado un paso decisivo en la codificación de la figura del lector como término registrado en el campo categorial de la Teoría de la Literatura. Que posteriormente tanto Jauss como sus discípulos, sobre todo Iser, hayan reducido, e incluso jibarizado, la figura del lector a una entidad psicológica, idealista y formalista, en nada minusvalora la decisiva aportación jaussiana, la cual hizo posible, a fines del siglo XX y comienzos del XXI, la incorporación de la figura del transductor o intérprete al campo gnoseológico de la literatura, objetivando de este modo el cierre categorial de la Teoría de la Literatura como ciencia literaria (Maestro, 2007a).

3. Crítica gnoseológica de las "teorías" de la Literatura

> *La teoría del cierre categorial parte de la concepción de que son las operaciones prácticas (tecnológicas —de la poiesis— o prudenciales —praxis—) aquellas que están en el origen de los conocimientos científicos y, en general, de todo conocimiento.*
>
> Gustavo Bueno (1991: 65).

La Gnoseología de la Literatura exige una crítica de las formas y materiales literarios. Desde este punto de vista, la Teoría de la Literatura es ante todo una *forma* (metodológica) cuyo objetivo consiste en la conceptualización (o análisis científico) de un *material* (literario). La Teoría de la Literatura se concibe así como el conocimiento científico de los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor o intérprete). Ahora bien, forma y materia son conceptos conjugados, de modo que la una no existe ni se desarrolla sin la otra. La forma es materia operatoria y la materia es forma igualmente operatoria. Forma y materia se constituyen mutuamente, de tal manera que la una es constitutiva de la otra y viceversa. Esta circularidad es una dimensión solidaria esencial en la gnoseología del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Identificamos la *materia* del endecasílabo al *formalizarlo* conceptualmente como el verso constituido por once sílabas métricas.

Una crítica de las formas y materiales literarios permitirá, ante todo, clasificar en tres grandes grupos los múltiples intentos y operaciones de formalización categorial y conceptual de los materiales literarios, según se tome como referencia el criterio académico o institucional, el epistemológico o idealista, y el gnoseológico o lógico-material.

El primero de estos criterios, el académico o institucional, reduce la ciencia de la literatura a una disciplina académica, o a un conjunto de disciplinas, a las que histórica y sociológicamente se les ha dado cabida en diversas universidades, a través de múltiples y sucesivos planes de estudio,

más o menos útiles, y políticas departamentales más o menos aberrantes, según los tiempos y las sociedades, los intereses personales y las ideologías gremiales, etc. La crítica academicista de la literatura es la que más a merced se encuentra de las alteraciones políticas, ideológicas y sociales, y es con frecuencia la menos científica de las formalizaciones conceptuales que operan sobre los materiales literarios.

En segundo lugar, me referiré al criterio epistemológico o idealista de las teorías literarias, dominante desde la implantación del kantismo en las filosofías occidentales, y que parte de la imposición de dos hipóstasis: la del Sujeto, por un lado, como ente cognoscente dado en sí mismo, ajeno a la historia, la sociedad, la economía, la salud o incluso la psicología que lo hace posible, y la del Objeto, por otro lado, como entidad concebida en condiciones apriorísticas y acríticas a todo sujeto, y cuya interpretación acaba finalmente por resolverse en la más personalista conciencia del yo, capaz de convertir a cualquier objeto en un mero "hecho de conciencia". El modelo idealista o epistemológico ha dominado la teoría literaria desde la disolución, en el siglo XVIII, de la poética aristotélica o mimética, y hoy día, en la cúspide postestructuralista de la retórica, la sofística y el psicologismo posmodernos, vive sus momentos más ventrílocuamente fulgurantes.

En tercer y último lugar, me referiré al modelo gnoseológico, o lógico-material, que tomaré como referencia en la crítica de las formas y materiales literarios sobre los cuales se han concebido, construido y desarrollado las diferentes teorías literarias. El criterio gnoseológico es esencialmente operatorio —es decir, trabaja con realidades corpóreas, no ideales ni ilusionistas—, y se articula como una teoría del conocimiento basada en la relación entre materia y forma, a las que concibe como conceptos conjugados, frente a la epistemología, que postula una relación antinómica, e hipostática, entre objeto y sujeto, para reducir finalmente el objeto a un epifenómeno de la conciencia del sujeto. La gnoseología es la forma crítica por excelencia del Materialismo Filosófico como sistema de conocimiento.

En suma, la crítica de la Teoría de la Literatura puede organizarse al menos desde tres dimensiones: academicista, epistemológica y gnoseológica. Las dos primeras orientaciones han conocido un desarrollo histórico constatable. La última dimensión corresponde de forma explícita a la teoría del conocimiento característica del Materialismo Filosófico.

3.1. Teorías academicistas

La crítica academicista de las teorías literarias ha sostenido un concepto de ciencia que no se corresponde con ninguna de las acepciones reconocidas para este término por el Materialismo Filosófico: ha identificado

pseudopedagógicamente *conocimientos científicos* con *disciplinas metodológicas*, es decir, ha reducido el concepto de Ciencia a la idea de "disciplina", reducción que, implantada históricamente, equivale a subordinar la ontología constituyente de categorías científicas y campos categoriales a la organización, con frecuencia acrítica y doxográfica, de los contenidos formales de tales campos. Las ciencias se reducen y distorsionan en cuerpos más o menos organizados de conocimientos, algo que en sí mismo resulta equívoco e inútil, por cuanto supone una imposición acrítica y gratuita de la doxografía más esterilizante. Desde criterios academicistas se habla de metodologías literarias como si éstas fueran disciplinas literarias o incluso teorías de la literatura. Es el procedimiento característico de los descriptivistas, y también el de los teoreticistas e incluso el de los adecuacionistas.

1. Poética.
2. Retórica.
3. Historia literaria.
4. Crítica literaria[125].
5. Teoría literaria[126].
6. Literatura comparada.
7. Ecdótica.
8. Filología.
9. Lingüística.
10. Hermenéutica.

Estas no son teorías literarias, ni siquiera disciplinas literarias, sino mecanismos que disponen *operaciones* y *relaciones* que permiten un acceso *académico* o *pedagógico* a los materiales literarios. Pero estos *relatores* y *operadores* —estas metodologías, en suma— no pueden aislarse de la *symploké* que constituyen los términos o materiales literarios fundamentales (autor, obra, lector, transductor), de modo que no podrán aplicarse exclusivamente a uno de estos materiales, haciendo caso omiso de los demás. Las metodologías —como los *relatores* y los *operadores*— son instrumentos de análisis, no "disciplinas", y en absoluto "teorías".

(125) En su sentido más grosero y retórico, como exposición doxográfica de *cosas* relacionadas con la literatura.

(126) En su sentido más inútil y sofista, como exposición asistemática de supuestos instrumentos de análisis presentados conjunta o sucesivamente, aún cuando la relación entre ellos venga dada de forma acrítica y arbitraria.

3.2. Teorías epistemológicas

Como señala Gustavo Bueno (1971/1987: 121), "resulta siempre sorprendente la pluralidad de escuelas en *disciplinas* que —como la Psicología, la Sociología o la Etnología o «Antropología»— pretenden ser *científicas*. ¿Cómo una ciencia puede estar «rota» en *escuelas*, hasta el punto de ser frecuente, en las exposiciones académicas sobre un tema dado, referirse a «lo que dice cada una de las escuelas sobre el asunto», como si resultase ingenuo ofrecer «lo que dice la ciencia», en su estado actual? ¿No es esto *escandaloso* para una ciencia positiva?"

Es, sin duda, escandaloso. Desde la gnoseología constructivista será posible, sin embargo, ofrecer una crítica contra la concepción epistemológica de las principales, o más representativas, teorías de la literatura. El análisis gnoseológico permite reinterpretar las diferentes escuelas teórico-literarias no como simples episodios de una Historia de la Poética, sino como un sistema de teorías disyuntivas y deficientes, que se excluyen, se confunden y se parchean —por no decir que se remiendan— unas a otras. En consecuencia, se tratará de demostrar que existe una estructura lógica y dialéctica que permite interpretar y codificar las oposiciones que configuran el funcionamiento de cada una de estas escuelas teórico-literarias.

Desde una perspectiva crítica dada epistemológicamente, las teorías literarias se han desarrollado a lo largo de historia tomando como referencia exclusiva y excluyente *uno* de los términos o materiales literarios fundamentales del campo categorial de la literatura, esto es, el autor, la obra literaria, el lector o el crítico o transductor.

1. *Poética mimética, aristotélica y clasicista*
   (la mímesis o imitación de la realidad como principio generador del arte):
   - Teoría literaria aristotélica y preceptiva clasicista.

2. *Poéticas del autor (el yo como hecho histórico y como hecho de conciencia)*:
   - Positivismo histórico decimonónico.
   - Psicocrítica, Mitocrítica y Poética de lo imaginario.

3. *Poéticas formales (la obra literaria como forma literaria)*:
   - Escuela Morfológica Alemana.
   - Formalismo Ruso.
   - New Criticism.
   - Estilística.
   - Estructuralismo.

4. *Poéticas de la recepción (el lector como creador de la literatura)*:
   - Sociocrítica.
   - Pragmática.
   - Semiología.

5. *Poéticas de la transducción e intermediación (el intérprete como teólogo de la literatura)*:
   - Posestructuralismos.
   - Ciencia empírica de la literatura.
   - Teoría de los polisistemas.
   - Ideologías posmodernas (neohistoricismos, feminismos, culturalismos...)

3.3. Teorías gnoseológicas

El arte de la interpretación está perdido si uno cree poder dejar de lado las claras palabras del texto en nombre de una intelección poética superior.

Erich Auerbach (1929/2008: 185).

Desde una perspectiva gnoseológica, esto es, lógico-formal y lógico-material, que dé cuenta de las *formas* que metodológicamente permiten conceptualizar críticamente el conocimiento científico de los *materiales literarios*, las diferentes teorías de la literatura habrán de examinarse tomando como referencia la realidad ontológica que las constituye y hace posible. Esa realidad ontológica se construye y está organizada, desde los criterios del Materialismo Filosófico, en los tres géneros de materialidad de la ontología especial en la que se determinan formalmente los materiales literarios: el mundo físico (M_1), el mundo fenomenológico (M_2) y el mundo lógico (M_3). Es muy importante constatar aquí que, a diferencia del enfoque gnoseológico, el modelo epistemológico hacía descansar el peso de la ontología literaria no sobre los tres géneros de materialidad del Mundo Interpretado (M_1), sino sobre uno de ellos en especial: el mundo fenomenológico (M_2), cuyo protagonista es la psique del sujeto, único obrador del cosmos, que hace de la literatura un epifenómeno de *su personal* poética de lo imaginario y que convierte los materiales literarios en un hecho privativo —pero también público— de su conciencia. Mientras que la gnoseología de la literatura se construye sobre la crítica de las formas y los materiales literarios, esto es, sobre la ontología de la literatura efectivamente existente, la epistemología de la misma literatura se basa en la interpretación subjetiva del yo, idealizada en las categorías del entendimiento trascendental de cada conciencia individual. La crítica gnoseológica podrá asumirse, en consecuencia, como una interpretación dialéctica y negativa de la epistemología literaria contemporánea.

1. Teorías literarias que se limitan a M_1:

- Poética mimética, clasicista y aristotélica.
- Escuela Morfológica Alemana.
- Formalismo Ruso.
- New Criticism.
- Estilística.
- Estructuralismo.
- Ciencia empírica de la literatura.

2. Teorías literarias que se limitan a M_2:

- Psicocrítica, Mitocrítica y Poética de lo imaginario.
- Posestructuralismos.
- Ideologías posmodernas (neohistoricismos, feminismos, culturalismos...)

3. Teorías literarias que se limitan a M_3:

- Positivismo histórico decimonónico.
- Sociocrítica.
- Pragmática.
- Semiología.
- Teoría de los polisistemas.

Ha de advertirse, además, que cada una de estas teorías literarias desempeña un papel funcionalmente muy diferente, respecto a su relación dialéctica frente a los materiales literarios, según las consideremos desde el punto de vista de su implicación en el espacio antropológico, el espacio ontológico, el espacio gnoseológico y el espacio estético.

El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura se opone a todo relativismo científico, gnoseológico o histórico —en la línea de Kuhn, Feyerabend, Heidegger o Gadamer, y sus derivados—, consistente en postular que cada teoría científica no es más, ni puede pretender más, que la representación de una cultura o grupo social, o gremial, o de una etapa histórica, confitada con el imperativo "hermenéutico" de que todo se reduce a *lenguaje* o a *texto*. No cabe asumir que la Ciencia se agota en un paradigma, el suyo propio, y que es incapaz de rebasarlo (Kuhn, 1962). Si algo así fuera cierto ninguna ciencia sería susceptible de cambios, progresos o transformaciones, es decir, de *ampliaciones* de su respectivos *campos categoriales*. El relativismo exige ignorar que la ciencia es metamérica, es decir, que es capaz de situarse por encima de sus estructuras partitivas, y que no se limita diaméricamente a una relación entre partes que desconocen

el todo sistemático al que pertenecen y que les da sentido, funcionalidad, operatividad y consistencia ontológica: en una palabra, corporeidad.

Por todas estas razones el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura opera en la biocenosis de los materiales literarios y se enfrenta a la necrosis del mundo académico contemporáneo, cuyos máximos responsables y culpables son los apologetas de la posmodernidad.

4. Coda gnoseológica

El pueblo quiere opio. No quiere intérpretes. Prefiere el espejismo al oasis, prefiere la alucinación lisérgica a la experiencia crítica y científica, prefiere el sueño freudiano a la vigilia racionalista. Y donde digo "pueblo" digo, sobre todo y particularmente, mundo académico contemporáneo. En las instituciones educativas y científicas de nuestro tiempo, por lo que a las Letras se refiere, pues no sucede lo mismo en el ámbito de las tecnologías, ingenierías, medicina, matemáticas, física, biogenética, etc., la razón es cosa de minorías. Y no de minorías pseudoétnicas, sexistas, o nacionalistas, sino de grupos humanos que, por racionalistas, son minoritarios frente a la mayoría de gremios de etnarquías, fratrías y demás *lobbies* que deconstruyen la vida social, la política de Estados democráticos y las instituciones educativas en todos sus órdenes y estamentos.

Hablar de minorías en tales términos equivale a hablar de la privatización de las masas en gremios o *lobbies*, y a legitimarlos como tales en el ejercicio de la insolidaridad social y la depredación económica. Se trata, en suma, de imponer la negación de un mundo en común. Y el mundo, o es común, o no es. Los grupos feministas, raciales y nacionalistas son los tres principales movimientos contemporáneos que siguen promoviendo y exigiendo a día de hoy formas de discriminación sexual, etnocrática y psicológica, y curiosamente, paradójicamente, o cínicamente (como se prefiera), en nombre de la solidaridad, de la igualdad y de la justicia.

¿Por qué la posmodernidad rechaza la razón, pero no frontalmente, no con argumentos? Porque la razón es su principal enemiga: la razón exige justificar lo que se dice y lo que se hace, de modo que liberarse de la razón equivale a hacer y decir lo que a cada uno le dé la pura gana, sin dar cuenta de ello a nada ni a nadie. Por eso la razón es represora (Nietzsche, Freud, Lacan, Derrida, Foucault...), porque entre todas las cosas reprime y proscribe la mentira, el error, el disparate, la estulticia, la falacia y, sobre todo, la nesciencia, al amparo de la cual discurre la labor retórica y sofística de la posmodernidad. La supresión de la razón solo confiere libertad a los seres irracionales, es decir, a los que piensan desde la insipiencia, pero con astucia. Porque el sofista no es un tonto, sino un farsante. Un impostor.

Capítulo 6

Genología de lo Literatura. Crítica de los géneros literarios. Idea y concepto de «Género» en la investigación literaria

La mayoría de la gente no se ha dado cuenta
de que no sabe lo que son, realmente, las cosas.

Platón (*Fedro*, 237d).

1. Definición. ¿Qué es el Género en la Literatura?

La Teoría de la Literatura exige una definición conceptual y categorial de Género Literario. Género es el conjunto de características comunes que pueden identificarse gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, entre las partes que constituyen una totalidad. En consecuencia, los *géneros literarios* serán los diferentes conjuntos de características comunes que podrán identificarse material y formalmente, entre las *partes* o *especies* que constituyen la totalidad de las *obras literarias* reconocidas como tales[127].

Lo que subraya la teoría de los géneros literarios que aquí se presenta son las *cualidades genéricas*, esto es, aquellas características comunes dadas entre las partes de un todo, que no las cualidades específicas, es decir, las características exclusivas de cada una de las partes, con indiferencia, o incluso al margen, del todo. Este segundo caso, de tipo porfiriano, y que aquí desestimaré, postula que la parte es igual al género, incurriendo en una

(127) Cabe una definición de género que impone una relación de isovalencia entre *género* y *parte*, al concebir el género como el conjunto de características comunes que permiten identificar gnoseológicamente, es decir, según criterios formales y materiales, las partes que constituyen una totalidad. Desde esta perspectiva, el todo sería un conjunto de géneros o de partes genológicas. *Partitio* y *Genus* serían lo mismo. Desechamos esta relación de isovalencia entre parte y género, porque de lo que aquí se trata es de identificar las *características comunes* formalizadas *entre* las partes que constituyen materialmente una totalidad, en este caso, la literatura, y no las partes de esa totalidad, concebidas, en sí mismas, como géneros.

isovalencia acrítica, que hace ilegibles o irrelevantes las cualidades comunes entre las partes por relación al todo. El primer caso, de tipo plotiniano, y que aquí seguiré, concibe el género como un conjunto de cualidades comunes observables entre las partes que componen una totalidad, y que, en consecuencia, permiten organizar e interpretar formalmente los materiales que determinan (intensionalmente), integran (extensionalmente) y constituyen (distintivamente) esa totalidad.

Las teorías de los géneros que se basan en el postulado de isovalencia entre parte y género son de naturaleza porfiriana, mientras que las teorías genológicas articuladas en el postulado de heterovalencia, según el cual se concibe el género como conjunto de cualidades comunes dadas entre partes, y no identificables con *una* de las partes, son de naturaleza plotiniana. La poética histórica de los géneros literarios, desarrollada por todas las teorías literarias formuladas hasta el presente, incluidas la más influyentes y poderosas —la aristotélica y la hegeliana—, se ha construido siempre sobre los postulados de la doctrina porfiriana de la teoría holótica. Sin embargo, la teoría de los géneros literarios que aquí voy a desarrollar, es decir, la poética gnoseológica de los géneros literarios, tal como la concibe el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, seguirá los postulados de la doctrina plotiniana de la teoría de las categorías.

Tales premisas exigen identificar y explicar una serie de conceptos definitorios de una teoría de los géneros literarios, capaz de dar cuenta de las *partes materiales* y de las *partes formales* de los hechos literarios, no solo como *géneros*, o categorías matrices, sino por relación dialéctica, en primer lugar, a la *especie*, como parte especial o específica —y no solo diferencial— de cada género, y en segundo lugar al *individuo* o *individualidad*, esto sería, la *obra literaria*, como parte distintiva y constituyente de cada una de las especies.

2. Reinterpretación buenista de la teoría de las esencias: esencias porfirianas y esencias plotinianas

A Gustavo Bueno corresponde la reinterpretación contemporánea de las esencias porfirianas y plotinianas, como procedimientos de clasificación de las partes constituyentes de una totalidad, con el fin de agotar todos los contenidos dados, todos los materiales efectivamente existentes, de modo que no se escape nada, y que ningún elemento en juego pueda sustraerse a un examen holótico y completo. En consecuencia, Bueno consigue que todo lo que se estudia quede encerrado en una categoría, inventariado minuciosamente, fruto de una relación sistemática —dispuesta en *symploké*—, de modo que

ningún término del campo de investigación quede sin interpretar. No hay términos fuera del mundo interpretado (M_i), porque todo ocupa su lugar dentro de la categoría en la que cada una de las partes está encerrada, esto es, ordenada y codificada. De ahí el orden lógico reinante en todo cierre categorial (Bueno, 1992).

Bueno se sirvió de la teoría de la esencias porfirianas y plotinianas, como procedimientos de interpretación, en obras clave de su sistema de pensamiento, como *El animal divino* (1985) y el *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas'* (1991), entre otros muchos de sus escritos, para llevar a cabo una crítica de la Religión y de la Política, respectivamente. Así distinguió, según las esencias plotinianas, un núcleo, un cuerpo y un curso, de modo que el *núcleo* identifica una realidad material primigenia, que en el caso del origen de la religión serían los animales numinosos, tratados como auténticos dioses vivos; el *cuerpo* dispone el desarrollo estructural de los materiales (religiosos, políticos, literarios, químicos, etc., constituyentes de esa realidad primigenia o nuclear); y el *curso* daría cuenta de la historia y evolución de los respectivos hechos, propios de cada ámbito o categoría científica (Religión, Política, Medicina, Física, Termodinámica, Literatura, Derecho…). Ahora bien, ¿por qué estas esencias son plotinianas? ¿Por qué hablar de núcleo, cuerpo y curso? Porque a lo largo del núcleo, el cuerpo y el curso se mantienen estables —*esenciales*— una serie de elementos en su constante relación, interacción o incluso dialéctica con otros elementos más inestables y cambiantes —*accidentales*—. Hablamos, sin duda, de la persistencia y preservación de componentes generadores y evolutivos.

Un ejemplo muy visible es el relativo al ser humano. Cuando nos engendran somos el resultado de la unión de dos células, que constituyen el *núcleo* de un cigoto, de un futuro embrión, de un feto en ciernes. Este feto se desarrolla *corporalmente*, estructuralmente, hasta que nace, y sigue creciendo, es decir, sigue su *curso*. Desde muy pronto la estructura supera la génesis. Cada uno de nosotros es siempre la misma persona, desde que nace hasta que muere, a través de nuestro propio núcleo, cuerpo y curso, es decir, a lo largo de nuestra concepción, desarrollo estructural y desenvolvimiento histórico. Sufrimos cambios, pero conservamos elementos, órganos y partes que son siempre los mismos en el funcionamiento del todo en el que se integran.

Tomemos ahora el ejemplo de la literatura, de gran rendimiento en la teoría de los géneros literarios. ¿Qué ocurre, por ejemplo, con la novela? El núcleo apela indefectiblemente al narrador que cuenta una fábula; el cuerpo, a la estructura a través de la que formalmente se objetivan sus diversos materiales, incluida la genealogía de la que estos elementos pudieran proceder o haber brotado (épica, epopeya, relato de aventuras, cuentos maravillosos, romances, novela bizantina, novela autobiográfica, novela lírica, novela

cortesana, *Bildungsroman*, novela epistolar, novela picaresca…); por último, el curso exigirá la interpretación histórica de la novela como género literario, examinando todas y cada una de sus manifestaciones a lo largo de la historia y geografía literarias. La suma de todos estos elementos —la totalidad de todas estas partes— constituirá la esencia de la novela, es decir, su Ontología.

Los ejemplos pueden multiplicarse. Así, en el caso de la Genealogía de la Literatura, el núcleo estará constituido por el eje angular: las creencias numinosas, mágicas, religiosas, irracionales, de las que en conjunto brota lo literario; el cuerpo remite al soporte en el que se expresa la literatura, desde la oralidad del verbo hasta la tableta que hace legible el libro digital, pasando por la litografía, las tablillas enceradas o de plomo, el papiro, el códice, la imprenta, el libro encuadernado, etc..., como resultado de la expansión de los materiales literarios en el eje radial o de la naturaleza, dado que esos materiales proceden siempre de materiales inertes e inanimados (piedra, papel, plástico...); finalmente, el curso está constituido por el espacio a través del cual circula la literatura, esto es, el lugar por donde se cursa su itinerario (geográficamente, históricamente, pragmáticamente, políticamente...), su praxis, es decir, su construcción, comunicación, recepción e interpretación, protagonizada por el autor, la obra, el lector y el crítico o transductor. He aquí los materiales literarios. He aquí también el cierre categorial de la literatura (Bueno, 1992; Maestro, 2007a). Es un cierre circular, porque necesita de la sociedad humana, organizada políticamente (en una tribu no hay imprentas, ni comercio, ni moneda acuñada...) y dada en el eje circular del espacio antropológico (Bueno, 1978).

De este modo procede toda interpretación plotiniana de la teoría de las esencias, es decir, toda interpretación plotiniana del desarrollo del ser, que es material, o no es. Ahora bien, ¿en qué se basa esta articulación plotiniana de las esencias o materia esencial —nuclear, corporal o estructural y cursal o histórica— de la materia, o sea, del ser? Se basa en los rasgos del género, es decir, en los rasgos constituyentes de lo que, en el contexto que nos ocupa, podemos denominar *genoma literario*.

Las esencias plotinianas definen las partes que constituyen una totalidad desde el punto de vista de su genoma, esto es, desde el punto de vista del género, considerando que los cambios del género —lo que hace cambiar el género— forma parte del género (*antes que de la especie*), procede del género (*pero no de la especie*) y potencia el género (*que no la especie*). Dicho de otro modo: los cambios del género están determinados por propiedades y características genéricas, troncales, o procedentes del genoma, y no por características específicas, ramales, o procedentes de las especies. Las esencias plotinianas son interpretaciones troncales y genéricas, y no específicas o diferenciales. Adviértase que las específicas o diferenciales son

las desarrolladas según las esencias porfirianas, esto es, las que interpretan los cambios que sufre el género como fenómenos propiciados por las especies o diferencias específicas (y no por las cualidades genéricas propiamente dichas, sino por las *cualidades específicas*).

En términos de esencia porfiriana, la más común definición de ser humano es "bípedo implume", porque bípedo es el género próximo, es decir, la apelación a la totalidad de los géneros afines o próximos a los que pertenecen los seres bípedos. Y dentro de este amplio conjunto genológico de bípedos, en el que se concitan diferentes especies, la única implume es la constituida por el ser humano, es decir, que el hombre y la mujer son los únicos seres que, perteneciendo al género de los bípedos, se caracterizan por *esa diferencia específica*, diferencia dada en su especie (no en el género de los bípedos): pues entre todas las criaturas englobables en el género de los bípedos, la *diferencia* de la *especie* humana es la de no tener plumas. De este modo, las esencias porfirianas definen el género desde el punto de vista de la especie, esto es, tomando como referencia lo diferente de la especie, la *diferencia específica*.

¿Qué ocurriría si aplicásemos sistemáticamente la teoría de las esencias porfirianas a los géneros literarios? Ocurriría que las consecuencias serían escolásticamente muy estériles, cuando no aberrantes. Si definimos una novela según las esencias porfirianas, el resultado sería este: novela es el relato de un narrador escrito en un lenguaje no metrificado, es decir, es un relato narrado por alguien que no habla en verso, o sea, una *narración no metrificada*, donde "narración" es el género próximo y "no metrificada" es la diferencia específica. Pero esta no es una definición correcta de novela, porque en esta definición la novela queda reducida a un rasgo distintivo o diferencia específica, de naturaleza privativa y negativa, y no siempre invulnerable —lo que no se expresa en verso—, y dentro de una totalidad genológica —lo narrativo— que se impone y se mantiene exenta de explicaciones desde el punto de vista de su procedencia troncal, esto es, nuclear (¿de dónde viene o nace la novela?), corporal o estructural (¿cuáles son sus manifestaciones materiales y formales?), y cursal o histórica (¿cómo identificar la totalidad de sus especies y variantes individuales a lo largo del tiempo y del espacio, en su evolución histórica y geográfica?).

Por esa razón las esencias porfirianas jamás pueden dar cuenta eficiente de una Genealogía de la Literatura (Maestro, 2012), ni tampoco, de hecho, de una Genología de la Literatura (Maestro, 2009). Una teoría de los géneros literarios que pretenda ser efectivamente completa y global, capaz de comprender la totalidad de los materiales literarios, y en consecuencia holótica, ha de basarse siempre en una interpretación plotiniana —y no porfiriana— de estos materiales literarios.

Y sin embargo, todas las clasificaciones que se han hecho de los géneros literarios siguen acríticamente, casi diríamos inconscientemente, el modelo de las esencias porfirianas. Todas excepto la que aquí se propone, y que con anterioridad se ha aplicado a una crítica de los géneros literarios en el *Quijote* (Maestro, 2009).

En suma, las esencias plotinianas conciben el género como un "género generador". ¿Generador de qué?, de *especies diferentes* (novela de aventuras, novela epistolar, novela de formación o *Bildungsroman*, novela lírica, novela autobiográfica, novela fantástica, novela sentimental o cortesana, etc...) *dentro del mismo género* —la novela—, y de *obras singulares o* ún*icas* (*Oficio de Tinieblas 5*, de Cela, por ejemplo, o el *Innombrable*, de Samuel Beckett) igualmente *dentro del mismo género* —la novela—.

Pero aún hay más: las esencias plotinianas revelan, indican, explican, constituyen, totalidades atributivas, aquellas cuyas partes desempeñan una función, un atributo, en tanto que participan en el todo del que forman parte. El cuerpo humano es una totalidad atributiva: sus partes desempeñan funciones genéricas insustituibles. El hígado es una parte del todo (cuerpo) que pertenece al género de los órganos que metabolizan proteínas, no de los que ven (ojos) u olfatean (nariz). El hígado, en consecuencia, no puede desarrollarse genéricamente a través de diferencias específicas, es decir, el hígado no puede andar jugando a ver (como si fuera un ojo) o ir por libre por ahí, a oír lo que se dice (como si fuera un oído) —es decir, no puede hacer cosas específicamente diferentes a las asignadas por su naturaleza genérica—, porque entonces el cuerpo humano se estropearía y dejaría de funcionar como una totalidad de partes atributivas (cada parte ejecuta su propias funciones y atributos).

En términos plotinianos, *el género avanza porque la especie se transforma potenciando los rasgos del género*. La narración jamás prescindirá del narrador, de modo que aunque deje de ser épica, seguirá siendo narrativa en formas nuevas y diversas, como el cuento maravilloso o la novela antiheroica, la novela lírica o la picaresca, el relato autobiográfico o la novela bizantina. A su vez, en términos porfirianos, *el género avanza porque la especie se transforma alejándose o segregándose de los rasgos del género*. Pero en este caso, por ese camino, el género puede avanzar hacia su desvanecimiento, porque la esencia, el núcleo, la estructura, puede *fugarse* a través de un rasgo de la especie, es decir, a través de un rasgo específico que genere una estructura resultante disociada del género originario (es como si un hígado se convierte *en otra cosa*, y deja de metabolizar proteínas). Algo así, en Medicina, puede ser el origen de un tumor —maligno o benigno—. En Teoría de la Literatura, el mismo procedimiento puede dar lugar a nuevos géneros literarios. Nada más. Nada menos. De hecho, los sucesivos géneros

literarios son siempre destrucciones y transformaciones —transducciones o tumoraciones (con metástasis), en suma— de otros géneros precedentes.

Las esencias porfirianas remiten a clasificaciones de conjuntos distributivos, donde las partes de una totalidad se distribuyen en las mismas condiciones (isológicamente) en todos y cada uno de los casos, de forma que cada parte tiene el mismo valor que las demás. Todas las partes son iguales en sus valencias. Por ejemplo: 100 cerillas ordenadas en 10 cajas de 10 cerillas cada caja. Da igual donde las pongamos, siempre serán 10 cerillas en cada una de las 10 cajas, en total, 100 cerillas. Pero el cuerpo humano, como la literatura, no es así, no funciona así, y exige poner cada cosa en su sitio, porque no se puede emplazar el oído en el bazo ni el menisco en el esófago. Lo mismo ocurre con los materiales literarios: no es lo mismo el *Quijote* que el *Fausto* de Goethe. Ni en la novela de Cervantes Sancho Panza es isovalente a don Quijote, ni este a Dulcinea o al bachiller Sansón Carrasco. Los materiales literarios no son isovalentes, porque cada uno de ellos desempeña y posee su propia función atributiva, es decir, su propio valor, en el conjunto global del que forma parte esencial.

Una clasificación de los materiales literarios según las esencias porfirianas da lugar a una totalidad distributiva, es decir, a una arborescencia, de modo que la novela se clasifica según sus distintas especies: aventuras, epistolar, lírica, fantástica, autobiográfica, cortesana... Y ya está. Una clasificación de los materiales literarios según las esencias plotinianas exige dar cuenta de su núcleo originario (la narración, la diégesis, el *epos*), de su cuerpo estructural (épica, epopeya, *novella*, cuento, novela corta, novela moderna, etc.), y de su curso histórico (el heroísmo como característica de la épica que se desvanece cuando nace la novela posrenacentista, y convierte en protagonista al personaje antiheroico, como don Quijote, por ejemplo, etc.). Entremos en detalles.

2.1. Los Géneros Literarios como «esencias porfirianas». El género literario en función de la Especie: la *diferencia específica*

Como se ha indicado, las esencias porfirianas identifican el género y distinguen la especie. Proceden, pues, mediante la figura gnoseológica de la *clasificación*, y operan desde el género supremo hacia la especie distintiva, es decir, se codifican de acuerdo con la *diferencia específica*.

Es necesario en este punto retomar algunas cuestiones, relativas a los *modi sciendi*, expuestas por Bueno (1992), de gran utilidad en gnoseología literaria, en Literatura Comparada (Maestro, 2008) y ahora también en una

teoría genológica. Me limitaré aquí al criterio de la *clasificación*, ya que se trata de una figura gnoseológica fundamental en relación con los géneros literarios.

Como sabemos por Bueno (1992), las clasificaciones, o *functores determinativos*, son procedimientos que, a partir de *relaciones* dadas en el campo, establecen nuevos *términos* [T < R], simples o complejos, dentro del sistema que constituye el campo gnoseológico, en este caso, el de los géneros literarios. La construcción de las clasificaciones puede ser ascendente (de las partes al todo) o descendente (del todo a las partes). A su vez, las totalidades que integran o constituyen las clasificaciones pueden ser atributivas (partitivas o nematológicas, relativas al concepto estoico de *merismos*, traducido al latín como *partitio*) o distributivas (divisorias o diairológicas, relativas al concepto estoico de *diairesis*, traducido al latín como *divisio*). Desde el punto de vista de estos criterios, Bueno explica cómo las *clasificaciones* permiten construir Términos a partir de Relaciones [T < R], con arreglo a dos coordenadas: *ascendente / descendente*, según el modo de construcción, y *atributivo / distributivo*, según el modo de estructuración. El resultado es el siguiente cuadro, que da lugar a cuatro desenlaces (Bueno, 1992: I, 141 ss):

Clasificaciones

Construcción / Estructuración	Atributivo	Distributivo
Ascendente	agrupamientos	tipologías
Descendente	desmembramientos	taxonomías

1. Los *Agrupamientos* son clasificaciones ascendentes atributivas (como la clasificación de las áreas terrestres en cinco continentes, o la clasificación de los vivientes en cinco reinos; evidentemente, se trata de un concepto de gran utilidad en la metodología estadística).

2. Los *Desmembramientos* o *descomposiciones* son clasificaciones descendentes atributivas (como las "cortaduras" de Richard Dedekind).

3. Las *Tipologías* son clasificaciones ascendentes distributivas (como la tipología de biotipos de Ernst Kretschmer, en su obra *Constitución y carácter*).

4. Las *Taxonomías* son clasificaciones descendentes distributivas (como la clasificación de los poliedros regulares, o la clasificación caracteriológica de Eximan).

Las *clasificaciones* son figuras gnoseológicas tan fundamentales en Teoría de la Literatura como los *modelos* en Literatura Comparada (Maestro, 2008). La razón es que la primera de estas metodologías opera mediante el

establecimiento de Términos a partir de Relaciones [T < R], mientras que la segunda opera precisamente en la dirección contraria, es decir, establece Relaciones o comparaciones a partir de los Términos [R < T] del campo categorial (autores, obras, lectores y transductores). Quien identifica, pues, la Teoría de la Literatura con la Literatura Comparada, proponiendo entre ambas disciplinas una relación de identidad, desconoce por completo el funcionamiento gnoseológico de una y otra metodología. En consecuencia, ignora lo que es la Teoría de la Literatura, como sistema de conocimiento conceptual y científico de los materiales literarios, por una parte, y, por otra, hará un uso completamente retórico y tropológico de la idea de comparación, al margen por entero de los fundamentos gnoseológicos del concepto de *relación*.

Por lo que se refiere a los géneros literarios, ha de subrayarse que las clasificaciones explican *términos* del campo gnoseológico a partir de relaciones dadas en el susodicho campo entre las partes *determinantes* (o intensionales), *integrantes* (o extensionales) y *constituyentes* (o distintivas) de tales términos, interpretadas tales partes, respectivamente, como realidades Genéricas (G), Específicas (E) e Individuales (I) de los términos de referencia dados en el campo gnoseológico.

Las clasificaciones sistematizadas en el cuadro expuesto más arriba permiten dar cuenta de las diferentes teorías que sobre los géneros literarios se han enunciado históricamente en el marco de la Teoría (conceptos categoriales) y de la Crítica (ideas trascendentales)[128] de la Literatura, desde el materialismo político de la *República* de Platón hasta el formalismo idealista de la teoría de los polisistemas.

Reitero una vez más que el Materialismo Filosófico no examina los géneros literarios ni en función de la *especie*, lo cual subrayaría la presencia de la "diferencia específica", situando al intérprete en la perspectiva de las esencias porfirianas; ni en función de sus *consecuencias*, esto sería, en función de sucesivas clasificaciones y órdenes de clasificaciones (taxonomías, tipologías, desmembramientos y agrupaciones); ni tampoco en función del *género* únicamente, considerado en sentido estricto, exclusivo o excluyente, lo cual otorgaría un dominio acrítico a la idea canónica de género, como una realidad igualmente inmutable, eterna y metafísica, trascendente a la Historia misma y sus consecuencias, al situar al intérprete en una posición estática y sustancialista ante las esencias plotinianas. En su lugar, el Materialismo

(128) La cualidad de trascendentales, aplicada a las Ideas, no tiene en esta obra el sentido del racionalismo idealista de Kant, sino el sentido del racionalismo materialista de Bueno (1992), es decir, que las Ideas son trascendentes porque rebasan las categorías o ciencias, dicho de otro modo, porque los conocimientos conceptuales o científicos son insuficientes por sí mismos, fuera de su ámbito categorial, para explicar las Ideas que, por su trascendencia, desbordan tales ámbitos categoriales o científicos.

Filosófico como Teoría de la Literatura examinará los géneros literarios desde la dialéctica entre el Género, la Especie y la Obra literaria, es decir, desde la confrontación lógico-formal y lógico-material, y por tanto gnoseológica, dada entre las partes determinantes (intensionales), integrantes (extensionales) y constituyentes (distintivas), de los materiales literarios de naturaleza verbal. Se articula de este modo, como se explicará a continuación, una interpretación dialéctica construida sobre el examen entre los elementos cogenéricos —o determinantes de un Género—, los elementos transgenéricos —o integrantes de una Especie—, y los elementos subgenéricos —o distintivos de una Obra literaria concreta—. En consecuencia, el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura no solo no confundirá, como han hecho de forma sistemática todas las poéticas que se han ocupado históricamente de los géneros literarios, la naturaleza de las partes distintivas, determinantes e integrantes de los términos que constituyen el campo gnoseológico de los géneros literarios, sino que discriminará la naturaleza lógico-formal y lógico-material de tales términos del modo más riguroso y crítico posible, evitando de esta manera incurrir ciegamente en la confusión de sus elementos constitutivos (obra), de sus componentes intensionales (género) y de sus dimensiones extensionales (especie).

2.2. Los Géneros Literarios como «esencias plotinianas». El género literario en función del Género: *núcleo*, *cuerpo* y *curso*

> ¿Será preciso, entonces, hablar de una sola categoría en la que agrup*emos juntamente la sustancia inteligible, la materia, la forma y el compuesto de ambas, en el sentido en que cabe hablar de un solo linaje de los Heráclidas, no como predicado común a todos, sino porque todos descienden de un solo antepasado? Porque la sustancia inteligible es sustancia en sentido primario, las demás, en sentido secundario y en menor grado.*
>
> Plotino, *Enéadas* (VI, 1, 3).

Las especies de un género pueden concebirse de forma *distributiva* o *porfiriana*, mediante ramificaciones, arborescencias o incluso escisiones y disecciones, tomando como referencia la especie, pero también pueden interpretarse de forma *atributiva* o *plotiniana*, es decir, identificando un *orden genético* entre ellas, lo que equivale a tomar como referencia el *género*, en tanto que en él y a su través se *engendran* y *generan* las especies subsiguientes. Como ya sabemos, dos son los criterios que pueden utilizarse en los procesos de interpretación de los géneros literarios: el modelo porfiriano o distributivo y el modelo plotiniano o atributivo.

1) El modelo *porfiriano* o *distributivo* responde a un planteamiento basado en la figura gnoseológica de la clasificación, que distributivamente da lugar a tipologías, y taxonomías, según el modo de construcción (ascendente / descendente) y el modo de estructuración distributivo. El resultado es el siguiente cuadro (Bueno, 1992: I, 141 ss):

Clasificaciones porfirianas

Construcción / Estructuración	Distributivo
Ascendente	tipologías
Descendente	taxonomías

2) El modelo *plotiniano* o *atributivo* responde a un planteamiento basado igualmente en la figura gnoseológica de la clasificación, pero concebida ahora atributivamente, lo que da lugar a agrupamientos y desmembramientos, según el modo de construcción (ascendente / descendente) y el modo de estructuración atributivo. El resultado es el siguiente cuadro (Bueno, 1992: I, 141 ss):

Clasificaciones plotinianas

Construcción / Estructuración	Atributivo
Ascendente	agrupamientos
Descendente	desmembramientos

Como resulta observable, en las interpretaciones porfirianas o distributivas, los géneros literarios se definen clasificatoriamente mediante tipologías y taxonomías, que fijan, con frecuencia de forma abstracta, los rasgos esenciales de la novela, el teatro o la lírica. El resultado es que tales rasgos esenciales se postulan como definitivos, inmutables o eviternos, de modo que su codificación acaba por convertirse en una preceptiva y en imponerse como tal, como sucedió con la poética aristotélica o mimética hasta la disolución de la *Naturnachahmung* alemana, bien entrado el siglo XVIII. No ha de sorprender, pues, que desde este punto de vista porfiriano, géneros, especies y obras literarias, se configuren de modo que permanezcan petrificados en la Historia, es decir, incomunicados en el Sistema. La interpretación porfiriana dispone los géneros literarios como estructuras inmutables y, en consecuencia, ideales, o incluso metafísicas.

Por su parte, las clasificaciones plotinianas o atributivas conducen a resultados genológicos muy diferentes, y de extraordinaria utilidad para una teoría verdaderamente general de los géneros literarios. El intérprete de la genología literaria se encuentra aquí ante una disposición no taxonómica ni

tipológica, sino funcional, evolucionista, genética, generadora, combinatoria, transductora, sobre todo, de los materiales literarios. Intertextual, podríamos decir, si algo así no implicara necesariamente una reducción formalista, que en todo caso habría siempre que evitar, desde el momento en que por ese camino desembocaríamos en la falacia teoreticista, de consecuencias metafísicas. Las clasificaciones plotinianas o atributivas ponen siempre de manifiesto, y de forma positiva, las transducciones que llevan a cabo, tanto histórica como sistemáticamente, las diferentes obras literarias concretas, bien como especies literarias (en tanto que grupos de transformación en transmisión), bien como géneros literarios (en tanto que clases supremas de transformación en transmisión). Desde este punto de vista plotiniano, las obras, especies y géneros literarios son inconcebibles estáticamente, como entidades fijas, permanentes o inmutables. Todo lo contrario: se exige su interpretación e inteligibilidad desde criterios dinámicos, de transmisión y transformación históricas, sistemáticas y literarias, a lo largo y a lo ancho de un *campo de variabilidad* del que habrá que dar cuenta, desde la Teoría de la Literatura, la Crítica de la Literatura y la Literatura Comparada, entre otras disciplinas. La posición del modelo de interpretación no es, pues, la de un género inmutable y eviterno, cuyas especies son ramificaciones o arborescencias igualmente invariantes, escisiones o disecciones, objetivadas en obras impermeables y canónicamente acríticas, sino que han de examinarse desde la exigencia de *una relación constante entre variables* (Bueno, 1985: 107 ss). Más precisamente: una relación constante de *transmisión* entre variables en constante *transformación*. Esta concepción de la teoría de los géneros literarios se basa, en consecuencia, en la teoría de la transducción, según la cual todo aquello que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido (Maestro, 1994). Esta exigencia de una conexión abierta y crítica entre los diferentes géneros, especies y obras literarias, que no se fosiliza en tipos o taxones, está en la base de la genología literaria del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura (Maestro, 2009).

De este modo, la poética tendrá que examinar cómo los diferentes géneros literarios transforman histórica y sistemáticamente los materiales literarios, de un modo que resultará determinante en la configuración de la Ontología de la Literatura, en tanto que será inteligible, racional, crítico y dialéctico, y por supuesto capaz de revelar sus conexiones intertextuales mucho más allá de sus transmisiones geográficas —incluida la poligénesis— y, por supuesto, de sus transformaciones históricas —registrando todo tipo de relaciones hipertextuales e hipotextuales—.

Voy a considerar a continuación los géneros literarios desde la perspectiva plotiniana de la teoría de las esencias, según la reinterpretación de Gustavo Bueno. De acuerdo con Plotino, las especies que pertenecen a

un mismo género forman *una misma familia*, no porque se parezcan entre sí, analógicamente, sino porque proceden de un mismo tronco o esencia común, sinalógicamente. Los miembros resultantes de ese tronco constituyen una familia cuyas ramificaciones se desenvolverán inevitablemente de forma dialéctica y conflictiva. Como advierte Bueno, la familia es la dimensión estructural de la génesis. Esto permite explicar cómo los géneros literarios se objetivan en un desarrollo estructural, y cómo en esta evolución histórica, conflictiva y dialéctica, han de examinarse e interpretarse, sin limitarse nunca a su concepción estática, nuclear o primigenia. El conflicto es una de las formas más enérgicas y efectivas de connivencia.

Frente a las esencias porfirianas, que apuestan por la codificación de la invariabilidad de los materiales literarios, las plotinianas postulan ante todo la interpretación de los rasgos más dinámicos, versátiles y evolutivos de los géneros literarios. Las esencias porfirianas objetivan lo inmutable del género próximo y lo permanente de la diferencia específica; a su vez, la esencias plotinianas potencian la interpretación de las propiedades generadoras del género, cuyas especies, procedentes de un tronco común, avanzan, se transforman y retransmiten —esto es, se transducen— preservando los rasgos del género: preservándolos, sí, *pero nunca de forma inalterada.* Nunca sin cambios. Así es como una teoría de los géneros literarios basada en una codificación porfiriana clasificará las obras literarias (*Lazarillo de Tormes*, *La metamorfosis*, *La colmena*…) como accidentes específicos (novela picaresca, novela fantástica, novela conductista…) de un género superior y envolvente (la novela). Por su parte, una teoría de los géneros literarios fundamentada en las esencias plotinianas interpretará las obras literarias desde el punto de vista de su pertenencia o implicación *evolutivas* en un tronco o familia común —la novela—, determinado por la presencia ontológica de un *núcleo* —un narrador que cuenta una fábula—, un *cuerpo* —las diferentes especies narrativas que brotan o proceden estructuralmente de ese mismo tronco común, o genoma generador—, y un curso —las múltiples objetivaciones históricas y geográficas en las que se han formalizado pragmática, e incluso también políticamente, los materiales literarios—. He aquí la solución que establece el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y que se articula en los tres estadios identificados como *núcleo*, *cuerpo* y *curso* de los géneros literarios.

Como ha señalado Bueno en una de sus mejores obras, *El animal divino* (1985: 107 ss), "el mínimun de una Idea ontológica de *esencia genérica* […], como totalidad procesual susceptible de un desarrollo evolutivo interno", comporta los tres momentos denominados *núcleo*, *cuerpo* y *curso*. En primer lugar, el *núcleo* designa aquello a partir de lo cual se organiza la *esencia* como totalidad sistemática íntegra. El núcleo no puede confundirse con la

diferencia específica (distintiva e invariante) de los conceptos clasificatorios. Es más bien una *diferencia constitutiva*. Un "germen o manantial" —género generador— del que fluye la esencia, y que confiere, incluso a aquellas determinaciones de la esencia que se hayan alejado del núcleo generador hasta el punto de perderlo de vista, la condición de partes de la esencia. En segundo lugar, el *cuerpo* es el desarrollo de la esencia, dado como "género generado". El núcleo no es la esencia, ni una sustancia aislada. El núcleo pertenece siempre a un "contorno, a un medio exterior", que lo configura, y que mantiene la unidad de la *esencia* cuando el núcleo se transforma e incluso llega al límite de su desvanecimiento. "Cuerpo o corteza" de la esencia es, pues, el conjunto de las determinaciones de la esencia que proceden del exterior del núcleo, y que lo envuelven de forma constante a medida que van apareciendo. El cuerpo crece por "capas acumulativas". En tercer lugar, el *curso* apela a las *fases* o *especificaciones evolutivas* de la esencia genérica. El núcleo, envuelto por su cuerpo (genéricamente invariable), "se modifica internamente, en razón del medio". El *curso* de la esencia es el conjunto de las fases evolutivas de su desarrollo. Su límite se manifiesta en el momento en que tiene lugar la eliminación absoluta del núcleo. Y con ello, lógicamente, la eliminación del propio *cuerpo* de la esencia. La esencia solo se muestra en el desarrollo de sus determinaciones específicas (Bueno, 1985: 107).

El Materialismo Filosófico considera que todas las ideas poseen una causa o fundamento material, y que sus consecuencias son también materiales. Las ideas basadas en realidades inmateriales o inexistentes físicamente son ficciones, al carecer de existencia operatoria efectiva (Maestro, 2006a). Por eso el Materialismo Filosófico considera que las *Ideas* son realidades universales, objeto de una Filosofía, y que los *Conceptos* son realidades categoriales, objeto de una Ciencia. Unas y otros han de estar siempre basados *necesariamente* en referentes materiales, so pena de incurrir en idealismo (metafísico) y en psicologismo (formalista), que es lo que sucede cuando se habla verbalmente de referentes que no existen en el mundo físico (M_1), sino solo en el mundo psicológico (M_2), esto es, en un mundo ideal o psíquico, imposible de materializarse fuera de la conciencia de un individuo que imagina y fantasea. Se es millonario porque se poseen, *de facto*, muchos millones, no porque *se sueña* con poseerlos o porque *se cree* que se poseen. Los Conceptos pertenecen a ciencias o categorías científicas, mientras que las Ideas son objeto de una Filosofía o saber crítico. Los primeros se basan en referentes materializados según categorías del saber científico. Los segundos, en referentes materializados en relación con saberes críticos y dialécticos, esto es, filosóficos, porque rebasan las categorías científicas concretas para relacionarlas entre sí, con frecuencia de forma dialéctica y siempre de modo crítico.

A continuación voy a aplicar la doctrina de las esencias plotinianas a la idea y concepto de *género literario* en la investigación e interpretación de los materiales de la literatura.

3. Poética gnoseológica de los Géneros Literarios. El género literario en función de la materia y de la forma literarias: *constitución*, *determinación* e *integración* de la Obra literaria, de su Género y de su Especie

En lo referente a los géneros literarios, es necesario, sin embargo, superar el modelo genológico de Plotino, e introducirlo en una dialéctica en la que están implicados no solo del Género y la Especie, sino también la Individualidad, es decir, en este contexto, la Obra literaria concreta.

Voy a exponer, de acuerdo con los presupuestos desarrollados hasta aquí, una poética gnoseológica de los géneros literarios. Lo haré en dos momentos.

En primer lugar, voy a considerar los géneros literarios desde del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, esto es, como ciencia categorial de los materiales literarios. Será necesario examinar aquí la realidad de los géneros literarios según criterios semiológicos dados en los ejes sintáctico, semántico y pragmático del espacio gnoseológico.

En segundo lugar, consideraré los géneros literarios desde el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura, es decir, desde un enfoque filosófico y dialéctico de los materiales literarios, clasificados de acuerdo con la perspectiva lógico-formal y lógico-material que ofrece la teoría holótica. Para ello tomaré, finalmente, como referencia una obra capital del canon literario, *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, con objeto de ofrecer una demostración crítica de la teoría de los géneros literarios a propósito de la novela como género literario.

3.1. Poética gnoseológica de los géneros literarios (enfoque semiológico, en términos categoriales o conceptuales): El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura

Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico se ocupa de los materiales literarios en términos categoriales o conceptuales. En este sentido, una poética gnoseológica de los géneros literarios sitúa al intérprete, desde una perspectiva semiológica, en el espacio de la gnoseología, lo que permitirá clasificar los materiales literarios de acuerdo con los tres ejes constituyentes de tal espacio (sintáctico, semántico y pragmático), según se indica en el esquema adjunto.

Se distinguen así, en primer lugar, en el eje sintáctico del espacio gnoseológico, tres *términos* de referencia que habrá que *relacionar* críticamente mediante *operaciones* interpretativas: Género, Especie y Obra literaria.

De modo semejante, en segundo lugar, en el eje semántico habrán de identificarse tres dimensiones dadas en la naturaleza lógico-formal (partes formales) y lógico-material (partes materiales) de las *partes* que constituyen la *totalidad* de los géneros literarios como categorías literarias, que aquí procedo a interpretar desde una teoría holótica en virtud de la cual el Género se objetiva esencialmente mediante *determinaciones intensionales*, la Especie se objetiva accidentalmente mediante *integraciones extensionales*, y la Individualidad, en este caso la Obra literaria, se singulariza y concreta mediante *constituyentes distintivos*.

Por último, en tercer lugar, en el eje pragmático del espacio gnoseológico el intérprete habrá de establecer un sistema de relaciones cogenéricas —dadas en todas las Especies del mismo Género (E_g)—, de relaciones subgenéricas —distintivas o específicas de una Especie (E_1)—, y de relaciones transgenéricas —presentes en dos o más Géneros (G_x, G_y, G_z…)—.

En consecuencia, el concepto de género literario se interpretará ante todo como el proceso diamérico de unas partes que codeterminan a otras, y no como el proceso metamérico de un todo que determina a las partes. Se demuestra de este modo que los géneros literarios son antes un resultado que un principio de las operaciones constructivas e interpretativas llevadas a cabo por los seres humanos, escritores y lectores de los materiales literarios. Como dejó escrito Víctor Hugo en su prefacio a *Cromwell* (1827) a propósito de los géneros literarios, "hay de todo en todos; solo que en cada uno de esos géneros existe un elemento generador al que se subordinan los demás y que impone al conjunto su carácter propio" (Hugo, 1827). Ese "elemento generador", al que se subordinan los demás, y que acaba por dotar al conjunto de un estatuto esencial, lo denominaré aquí *determinante* o *intensional*, al ser una parte determinante o intensional del género literario en sí.

§

Poética gnoseológica de los géneros literarios
(enfoque semiológico, en términos categoriales o conceptuales):
el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura

Eje sintáctico

Género	Especie	Individualidad = Obra literaria
(G)	(E)	(I)
(El teatro)	*(La tragedia)*	*(King Lear)*

Eje semántico

Partes de una Totalidad		
consideradas		
Esencialmente	Accidentalmente	Singularmente
como:		
Partes determinantes o intensionales	Partes integrantes o extensionales	Partes constituyentes o distintivas
(La novela)	*(La novela de caballerías)*	*(Don Quijote de la Mancha)*

Eje pragmático

Cogenérico	Transgenérico	Subgenérico
(E_g)	$(G_x, G_y, G_z...)$	(E_1)
(El verso en la poesía lírica)	*(La metáfora)*	*(El soneto)*

3.2. Poética gnoseológica de los géneros literarios (enfoque filosófico, en términos críticos o dialécticos): El Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura

Como Crítica de la Literatura, el Materialismo Filosófico se ocupa de los materiales literarios en términos críticos, esto es, filosóficos y dialécticos. En este sentido, una poética gnoseológica de los géneros literarios sitúa al intérprete ante la doble perspectiva, lógico-formal y lógico-material, propia de toda gnoseología, tal como se indica en el esquema adjunto. Una y otra perspectiva resultan inseparables entre sí, ontológicamente, pero sí pueden disociarse, gnoseológicamente, para ser interpretadas. Puede decirse, *grosso modo*, que la perspectiva lógico-formal representa la parte teórica y conceptual en sentido estricto y puro, mientras que la perspectiva lógico-material aporta los contenidos materiales que nutren cada uno de los

moldes, en este caso genológicos, en los que se formalizan, ya clasificados, los materiales literarios. Se observará, en consecuencia, que los rasgos definitorios del género literario no están en su génesis, sino en su estructura, es decir, no están solamente en su núcleo, sino también en su cuerpo y en su curso, puesto que la realidad estructural a la que nos referimos ha superado ampliamente cualquier momento genético.

Lo que ofrezco aquí, en su doble perspectiva lógico-formal y lógico-material, es lo que puede considerarse como el sistema de los nueve Predicados Gnoseológicos de los Géneros Literarios: *esencia* o *canon*, *atributo* o *metro*, *potencia*, *paradigma*, *facultad*, *propiedad*, *prototipo*, *característica* y *accidente*.

Procedo, pues, a la exposición gnoseológica de tales predicados en cada una de estas perspectivas:

> 1. Los rasgos *genéricos* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [esencia o canon], *específicamente* [atributo o metro] o *singularmente* [potencia], es decir, según sus notas esenciales, intensivas o determinantes (del género), que en efecto se predicarán, bien como tales (del género desde el género: esencia o canon), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde el género: atributo o metro), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde el género: potencia).
>
> 2. Los rasgos *específicos* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [paradigma], *específicamente* [facultad] o *singularmente* [propiedad], es decir, según sus notas extensionales o integrantes (de la especie), que en efecto se predicarán, bien como partes esenciales, determinantes o intensionales (del género desde la especie: paradigma), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde la especie: facultad), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde la especie: propiedad).
>
> 3. Los rasgos *individuales* de una obra de arte pueden predicarse *genéricamente* [prototipo], *específicamente* [característica] o *singularmente* [accidente], es decir, según sus notas constituyentes o distintivas (del individuo), que en efecto se predicarán, bien como partes esenciales, intensivas o determinantes (del género desde el individuo: prototipo), bien como partes extensionales o integrantes (de la especie desde el individuo: característica), bien como partes constituyentes o distintivas (del individuo desde el individuo: accidente).

§

Poética gnoseológica de los géneros literarios (enfoque filosófico, en términos críticos o dialécticos): el Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura

Perspectiva Lógico-Formal

Partes / Totalidades	Género	Especie	Obra literaria
Determinante o intensional	Esencia o Canon	Paradigma	Prototipo
Integrante o extensional	Atributo o Metro	Facultad	Característica
Constituyente o distintiva	Potencia	Propiedad	Accidente

Perspectiva Lógico-Material

Partes / Totalidades	Género *Novela*	Especie *Novela de géneros y especies*	Obra literaria *El Quijote*
Determinante o intensional	Esencia o Canon *Narrador*	Paradigma *Diferentes tipos o paradigmas de géneros y especies intensionalizados en el Quijote*	Prototipo *Prototipos literarios Objetivados y generados por el Quijote y reproducidos en otras obras literarias*
Integrante o extensional	Atributo o Metro *Personajes, acciones, tiempos, espacios, diálogos…*	Facultad *Diferentes modos o facultades de géneros y especies integrados en el Quijote*	Característica *Figuras literarias dadas en el Quijote de forma característica frente a otras obras literarias*
Constituyente o distintiva	Potencia *Posibilidades épicas, líricas, dramáticas, digresivas, paródicas…*	Propiedad *Don Quijote como personaje protagonista y constituyente de esta novela según la Idea de Locura como propiedad específica*	Accidente *Formalizaciones accidentales que singularizan el Quijote frente a otras obras literarias*

3.2.1. La perspectiva lógico-formal

La perspectiva lógico-formal conceptualiza los materiales literarios y dispone su clasificación gnoseológica de acuerdo con la teoría holótica (de las partes y los todos), en la que están implicadas dos tríadas de coordenadas: en el eje de abcisas o eje horizontal figuran los términos dados sintácticamente como totalidades, esto es, el género, la especie y la obra literaria concreta; y en el eje de ordenadas o eje vertical figuran los referentes dados semánticamente como partes del todo, esto es, las partes determinantes o intensionales, las partes integrantes o extensionales, y las partes constituyentes o distintivas. La relación pragmática entre cada uno de estos términos sintácticos y referentes semánticos da lugar a nueve formalizaciones o conceptualizaciones de los materiales literarios. Voy a definirlos ahora desde criterios estrictamente teóricos, para ejemplificarlos a continuación —en el apartado siguiente, dedicado a la perspectiva lógico-material—, tomando como referencia la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*.

1. *Esencia o canon*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en el género. Las partes determinantes o intensionales son siempre partes cogenéricas (E_g), desde el momento en que están presentes en todas las especies que pertenecen al mismo género. Son, en suma, las cualidades específicas de definen intensionalmente el género. Es el caso, por ejemplo, del narrador en los géneros narrativos, dentro de los cuales funciona como esencia o canon, sin perjuicio de que pueda hablarse también de la presencia del narrador en el teatro, pero entonces ya no como parte determinante del género dramático, sino como parte integrante de él. En este último supuesto, el narrador sería un atributo o metro del género teatral.

2. *Atributo o metro*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en el género. Las partes integrantes o extensionales son siempre partes transgenéricas (G_x, G_y, G_z…), desde el momento en que están presentes en dos o más géneros. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen extensionalmente el género. Es el caso, por ejemplo, del tiempo y del espacio, así como de los personajes, del diálogo y de las restantes formas de lenguaje (monólogo, soliloquio e incluso el aparte), ya que pueden estar presentes no solo en los géneros narrativos, como la novela y el cuento, sino también en los géneros teatrales, como la tragedia, la comedia, el entremés, etc. Las metáforas, por ejemplo, y las figuras retóricas en general, son siempre partes integrantes de los géneros literarios (siendo atributos o metros genológicos de la lírica), sin perjuicio de que puedan considerarse puntualmente como

partes determinantes o intensionales del poema lírico, en cuyo caso serían identificados como esencias o cánones del género de la lírica, tal como postularon en el siglo XX los *New criticism* (Wheelwright, 1962).

3. *Potencia*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas respecto al género o en relación con él. Las partes constituyentes o distintivas son siempre partes subgenéricas (E_1), desde el momento en que se constituyen como distintivas de una obra dentro de los predicables de su especie. Se trata, pues, de cualidades que definen distintivamente una obra literaria en su contexto genológico y específico, es decir, de cualidades distintivas que singularizan una obra dentro de su especie y por relación a su género. Es el caso, por ejemplo, de los rasgos distintivos que hacen de las grandes obras literarias construcciones singulares con potencia capaz de desbordar todo género precedente. El *Quijote* puede parecer una novela de caballerías, pero no lo es, porque posee rasgos distintivos cuya potencia rebasa la especie "novela de caballerías" dentro del género "novela". La *Celestina* puede parecer una comedia humanística, pero no lo es, porque posee rasgos constituyentes propios, y distintivos, cuya potencia trasciende los rasgos propios y distintivos de la especie "comedia humanística" dentro del género del "teatro". Lo mismo cabría decir de obras como la *Divina commedia* de Dante, el *Faust* de Goethe, o los *Canterbury Tales* de Chaucer. Todas ellas poseen rasgos distintivos, o partes constituyentes, que las sitúan en dimensiones potencialmente transgresoras del género literario estricto en el que ordinariamente cabría situarlas.

4. *Paradigma*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en la especie. Reitero aquí que las partes determinantes o intensionales son siempre partes cogenéricas (E_g), desde el momento en que están presentes en todas las especies del mismo género, y añado que, limitadas a la especie, y abstrayendo sus relaciones con el género, se constituyen en *paradigma* de aquella. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen el género de forma trascendental —a partir de la obra literaria concreta— y de modo intensional o determinante —conforme al género al que esta se adscribe—. Un ejemplo palmario es el que proporciona el concepto bajtiniano de cronotopo, como parte determinante de una especie de novela (de aventura, de aprendizaje, picaresca, pastoril, lírica, etc.), que convierte a esta en paradigma con propiedades específicas e intensionales, no solo dentro de su propio género, sino incluso dentro también de otros géneros, los cuales se sirven de las mismas partes determinantes o intensionales, si bien modalizadas ulteriormente en cada caso de acuerdo con formas genéricas o específicas (romance, carnaval, escarnio, sátira, etc.), lo que dará lugar a las diferentes *facultades.* Es también el caso, por ejemplo, del

narrador del *Quijote* considerado como paradigma del narrador en la novela moderna. Otro ejemplo: los heterónimos de Fernando Pessoa, interpretados como paradigma de la heteronimia en el discurso lírico (sin perjuicio de relaciones comparativas o intertextuales con otros heterónimos dados históricamente, como el de Lope de Vega en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634). En la medida en que estas formas paradigmáticas se solidifican, asociadas a determinadas materializaciones literarias, surgen las clásicas configuraciones tipificadas conforme a las esencias porfirianas, fruto de tipos y taxones, disecciones y arborescencias. De este modo puede hablarse del soneto como un género literario, es decir, como un auténtico paradigma, en tanto que, como *especie* de la poesía, la solidez de su forma métrica permite tratarlo como *género* en su especie, o, dicho de otro modo, como especie que trasciende *paradigmáticamente* su propio género. Lo mismo cabría decir de numerosas formalizaciones de la materia literaria, que, como especies, alcanzan formas tipificables genéricamente: la novela bizantina o de aventuras, la novela epistolar, la novela fantástica, la novela autobiográfica, la *novella italiana* o cortesano-sentimental, la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*; el entremés, la loa, la jácara, la "comedia nueva" lopesca, etc. El *paradigma* apela, en suma, a aquellos rasgos esenciales de un género literario que pueden ser identificados como tales, plenamente, no solo en una especie literaria, sino también en una obra literaria concreta que los reproduce, objetiva y codifica material y formalmente. El *paradigma* representa por excelencia la figura desde la que históricamente las diferentes teorías literarias han tratado de organizar, clasificar e interpretar, los diferentes géneros literarios. Es la configuración más socorrida, pues no en vano en ella se objetiva el grado máximo posible de confluencia o neutralidad entre los rasgos del género, de la especie y de la obra literaria concreta. El paradigma expresa ante todo la ecualización entre las partes determinantes del género, las partes integrantes de la especie y las partes constituyentes de la obra. El grado máximo de esta ecualización o neutralización es el *Kitsch*, como modelo ortodoxo de arte. No por casualidad la posición que ocupa el *paradigma* en el esquema anterior corresponde al punto más elevado del justo medio o parte central de la poética gnoseológica de los géneros literarios.

5. *Facultad*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en la especie. Reitero aquí que las partes integrantes o extensionales son siempre partes transgenéricas (G_x, G_y, G_z…), desde el momento en que están presentes en dos o más géneros, y añado ahora que, desde el punto de vista de su significación en la especie, son las que de forma específica facultan a esta para proyectarse transgenéricamente. Se trata, en consecuencia, de cualidades específicas que definen el género de forma inmantente o específica —a partir de una

obra literaria concreta— y de modo extensional o integrante —conforme a la especie literaria cuyos elementos se integran extensionalmente en la obra de referencia—. Dicho con palabras excesivamente simples: una Facultad es un Paradigma *subvertido* por un autor en la composición una obra concreta. ¿Cómo?: mediante el uso de una relación dialéctica y subversiva entre las normas genéricas constitutivas de un paradigma literario (el género como tal, en su sentido ortodoxo) y el uso que un autor concreto hace de tales normas genéricas en una obra literaria concreta que las subvierte por completo (el género subvertido, exigiendo del público o lector una interpretación heterodoxa). La *facultad* es posible porque el *paradigma* resulta subvertido. El soneto modernista, de catorce versos eneasílabos, funciona inicialmente como una facultad que subvierte el paradigma constituido por el soneto clásico, compuesto normativamente de versos endecasílabos. Porque el soneto modernista *integra* versos de arte menor que subvierten el modelo paradigmático del soneto aurisecular. Del mismo modo, el endecasílabo italiano penetra en España como una facultad que subvierte el verso hasta entonces paradigmático en la tradición literaria castellana: el octosílabo. Los ejemplos pueden multiplicarse. El *Quijote* puede leerse como una facultad que subvierte y parodia el paradigma constituido por la novela de caballerías. En suma, las facultades designan los diferentes modos de integrar, de forma crítica y dialéctica, rasgos intensionales del género en una obra literaria que, por el hecho mismo de integrarlos, los transforma y los trastorna con consecuencias histórica y estéticamente decisivas. Podría decirse en este sentido que los géneros literarios avanzan y se desarrollan *a partir de* Paradigmas y *a través de* Facultades. Los paradigmas se proponen intensionalmente, las facultades los transforman extensionalmente. No por casualidad las facultades ocupan, ejecutivamente, el lugar central e insustituible de la poética gnoseológica de los géneros literarios en el cuadro antemencionado. Si no fuera por las facultades, los géneros literarios serían esencias inmutables y eternas, incapaces de transformación y evolución. Nada más lejos de la realidad material de las formas literarias.

6. *Propiedad*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas respecto a la especie o en relación con ella. Reitero que las partes constituyentes o distintivas son siempre partes subgenéricas (E_1), desde el momento en que se constituyen como distintivas de una obra dentro de los predicables de su especie, y añado en este contexto que, desde el punto de vista de su significación particular en el seno de la especie, permiten individualizar una obra como distintiva o *extra-ordinaria* en su especie, dadas sus *propiedades* distintivas o constituyentes. Se trata, pues, de propiedades concretas de una obra literaria que la definen distintivamente por relación a la especie a la que cabe

adscribirla, es decir, de propiedades distintivas que singularizan una obra dentro de su especie y por relación a su género. De nuevo los ejemplos hemos de buscarlos, aunque no exclusivamente, en obras constitutivas del canon literario. *Hamlet* presenta *propiedades* específicas en la historia de la tragedia como especie del género teatral: el protagonista se niega a cumplir con el imperativo paterno de venganza, que sometería al príncipe a la voluntad de un orden moral trascendente del que la tragedia shakespeariana disiente de forma explícita. Tomemos otro ejemplo del género teatral y de la especie trágica: la *Numancia* de Cervantes. El autor del *Quijote* seculariza aquí la experiencia de la tragedia, al presentar como protagonistas del hecho trágico a plebeyos, en lugar de los aristócratas exigidos por el decoro del clasicismo. Simultáneamente, Cervantes sustituye la Metafísica teológica por la Historia más antropológica y secular. Son hombres (los romanos), y no dioses, los que amenazan la libertad —ya no el destino— de otros hombres (los numantinos). Tanto *Hamlet* como la *Numancia* presentan propiedades que, desde su *especie*, la tragedia, introducirán profundas transformaciones en el *género*, el teatro. Tales transformaciones permitirán establecer una relación intertextual con tragedias de la Edad Contemporánea, como *Woyzeck* (1837) de Büchner o *En attendant Godot* (1952) de Beckett, donde lo trágico persiste, como género y como especie, pero con propiedades cada vez más singulares, distintivas y constituyentes, frente al género y frente a la especie.

7. *Prototipo*. Concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras posteriores que reproducen, como propias, esto es, también como determinantes, alguna de estas partes determinantes o intensionales de la obra literaria primigenia. Los ejemplos que pueden aducirse son múltiples, y de extraordinaria utilidad para la Literatura Comparada. Es el caso, por ejemplo, de *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina, cuya parte determinante o intensional, el personaje de don Juan, ha inspirado obras como *Dom Juan* (1665) de Molière, *Don Giovanni* (Ponte, 1787) de Mozart, *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) de Max Frisch o *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester[129]. El prototipo designa, pues, una o varias partes determinantes o intensionales de una obra literaria que resultan reproducidas o transducidas, también como partes determinantes o intensionales, en otras obras literarias, pertenecientes a otros géneros o a otras especies.

(129) Vid. a este respecto los trabajos de Carmen Becerra (1997, 2004, 2007, 2008) sobre el mito de don Juan en la literatura europea.

8. *Característica*. Concepto genológico que designa las partes integrantes o extensionales de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *de forma característica*, esto es, como propias, alguna de estas *partes integrantes* o *extensionales*. Los ejemplos se multiplican en este caso, ya que lo que antes era un *prototipo determinante* es ahora una *característica extensional*, y por lo tanto integradora en numerosas obras de lo que en principio se muestra como propio de una obra concreta. La figura del bufón, el personaje del loco, el gracioso del teatro aurisecular español, etc., son partes integrantes de multitud de obras literarias y teatrales, cuyos géneros y especies trascienden épocas históricas y dominios culturales particulares. El uso del endecasílabo, del pentasílabo adónico o del verso libre, en la lírica europea, por ejemplo, como partes integrantes del género de la poesía, experimentan transformaciones integradoras muy concretas, dadas extensionalmente en obras y especies literarias características de casi todos los movimientos estéticos históricamente reconocidos.

9. *Accidente*. Concepto genológico que designa las partes constituyentes o distintivas de una obra literaria concreta dadas en sí misma, esto es, dentro de los límites de la propia obra, pero legibles e interpretables en relación intertextual con otras obras que reproducen *accidentalmente* como suyas alguna de estas partes distintivas. Los ejemplos resultan ahora innumerables, hasta tal punto que las fronteras entre las obras literarias podrían desvancerse. La metáfora, por ejemplo, es un *accidente* dado en casi todas las obras literarias efectivamente existentes. Los *accidentes* son partes transgenéricas, ya que están presentes en todos los géneros. *In extremis* podría decirse incluso que se trata de partes materiales de la literatura, porque incluso pueden llegar a funcionar como segmentos orgánicos suyos, si descendemos, por ejemplo, al nivel lingüístico y morfológico, identificando lexemas, monemas y morfemas[130]. Es la constitución y la combinación orgánicas de los diferentes *accidentes* lo que singulariza definitivamente la morfología de una obra literaria, adscrita a una especie e inserta en un género. En consecuencia, los *accidentes* pueden concebirse como *partes materiales* que están presentes en casi todas las obras literarias, pero que en la obra literaria de referencia, la que en concreto sometemos a análisis, están presentes como *partes formales suyas* singularmente distintivas y constituyentes.

---

(130) Es algo que no debe sorprendernos, pues lo hacen a diario las feministas, al considerar el morfema "o" como una parte determinante o intensional del sexo masculino, cuando solamente es una parte constituyente o distintiva del género masculino. Por eso conviene no confundir el género con el sexo (como hacen los hablantes "políticamente correctos" de la lengua inglesa de hoy): porque ni los morfemas tienen hormonas ni los genitales son (en condiciones normales, que se sepa) sensibles a la Gramática.

Adviértase que esencias o cánones, paradigmas y prototipos, son las partes más "conservadoras", por así decir, respectivamente, de los géneros, las especies y las obras literarias, precisamente por ser sus partes determinantes o intensionales, mientras que potencias, propiedades y accidentes son, por el contrario, la partes que terminan por generar, provocar y transmitir los cambios que dinamizan y transforman históricamente los géneros y las especies literarias, a partir siempre de obras artísticas concretas y singulares. Los géneros literarios poseen núcleos inmutables, que perduran a lo largo del tiempo precisamente porque admiten relaciones interactivas con potencias, propiedades y accidentes de otros géneros alternativos, de otras especies diferentes y de múltiples obras literarias muy distintas entre sí. De no ser por las partes constituyentes o distintivas en que se objetivan, y desde las que se promueven, las potencias, propiedades y accidentes de las obras literarias, los géneros literarios no serían realidades históricas trascendentes a una determinada época ni a una cultura concreta. Se trata de rasgos particulares que singularizan accidentalmente una obra literaria frente a otras obras literarias, dadas en el mismo género o en la misma especie, pero *dadas de forma distintiva*, precisamente por sus *accidentes*.

En síntesis, puede concluirse, en primer lugar, que, desde el punto de vista de la poética o teoría gnoseológica de los géneros literarios, el *canon* objetiva lo determinante de la obra literaria respecto al género al que pertenece, el *metro* o *atributo* objetiva lo que permite integrar esa misma obra en su género correspondiente, y finalmente la *potencia* objetiva lo específico de esa obra, esto es, lo distintivo como especie, dentro de su género. Dicho de otro modo: el canon determina, el metro o atributo integra y la potencia distingue.

En segundo lugar, tomando como referencia la especie, he señalado tres resultados: paradigma, facultad y propiedad. El *paradigma* objetiva lo determinante de la obra literaria respecto a la especie de la que forma parte, esto es, lo que una obra de arte concreta convierte en determinante o intensional para la especie de su género. La *facultad*, a su vez, permite objetivar aquellos rasgos que una obra literaria aporta a o integra en la especie de su género. Por último, la *propiedad* objetiva precisamente aquello que distingue y constituye a una obra de arte concreta dentro de y frente a otras de su misma especie y de su mismo género. Así, como se verá, la Idea de Locura en el *Quijote*, por su tratamiento, formalización y desenlace, es el rasgo distintivo y constituyente fundamental de esta novela frente a cualquier otra creación estética u obra literaria de su misma especie o género.

En tercer lugar, tomando como referencia la obra literaria en sí, como individualidad en relación dialéctica con el género y la especie, he distinguido entre prototipo, característica y accidente. En esta relación de *symploké*, el

prototipo permite objetivar las partes determinantes o intensionales dadas en varias obras literarias que se inspiran en una obra literaria anterior y primigenia, a la cual toman como referencia (*hipotextual*, diría Genette, 1982), referencia a partir de la que estas obras literarias de nueva creación, que reproducen el prototipo, se convierten en *hipertextos* (Genette, 1982) o transducciones (Maestro, 1994, 2007b) de la obra literaria de partida (*hipotexto*) en la cual se han inspirado. A su vez, la *característica* permite objetivar las partes aditivas, extensionales o integrantes, dadas en numerosas obras literarias, las cuales comparten, bien la pertenencia a un mismo género, bien la adscripción a una misma especie. El endecasílabo heroico puede ser una parte integrante o extensional tanto del soneto o de la octava real como de los tercetos encadenados, pero su uso y significado será diferente en la poesía moral de Quevedo, en las rimas sacras de Lope de Vega o en el *Cancionere* de Petrarca. La misma parte extensional o integrante será en cada obra objeto de *características* específicas, es decir, frente a la especie, y distintivas, esto es, respecto al género, según cada obra literaria concreta, en cuyo seno se constituye como tal *característica* individual, específica y genológica. Por último, serán *accidentes* todas aquellas partes distintivas o constituyentes de la obra literaria en sí definidas por su significación de analogía y oposición respecto a las partes distintivas o constituyentes formalmente objetivadas en otras obras literarias.

3.2.2. La perspectiva lógico-material

Trataré ahora de materializar, con ejemplos concretos, la perspectiva lógico-formal que acabo de exponer. Tomaré como ejemplo *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes, obra adscrita al género narrativo de la *novela*, y perteneciente a la especie que denominaré *novela de géneros y especies*. ¿Por qué denominarla "novela de géneros y especies"? Porque una obra como el *Quijote*, aun perteneciendo a un género definido y concreto, como la novela, contiene en sí misma géneros y especies múltiples y ajenos. Me explico. El *Quijote* no es una "novela de caballerías", ni una "novela de aventuras", ni una "novela renacentista" o "barroca". Es mucho más que todo eso junto, y mucho más que la simple adición acumulativa de esos y otros elementos, porque los géneros y especies objetivados en el *Quijote* se constituyen como partes formales y materiales de su propia ontología literaria, es decir, se incorporan a esta novela cervantina como partes *determinantes*, *integrantes* y *constituyentes* suyas. Lo primero que advierte cualquier teórico o crítico de los géneros literarios es que el *Quijote* no es soluble, sin más, en una especie tradicionalmente única del género

"novela", porque las rebasa a todas[131]. Y no solo trasciende las diferentes especies de novela, en sus formas, modos y materias, sino que incluso incorpora en sí misma, como novela, géneros literarios extranarrativos, como la poesía y el teatro, incluyendo diferentes especies de poesía y diferentes especies de teatro. Dicho de otro modo: en el *Quijote* están, junto con sus propias especies, todos los géneros literarios posibles y factibles.

La perspectiva lógico-material de los géneros literarios en el *Quijote* nos obliga a dotar de contenido literario —esto es, de materiales literarios— el esquema lógico-fomal anteriormente expuesto, y a tomar como referencia explicativa uno o varios de los hechos literarios materialmente objetivados en el *Quijote* como obra literaria. En consecuencia, se tomará como objeto de interpretación una serie de figuras y materiales literarios en cuyo análisis tratará de objetivarse críticamente la teoría de los géneros literarios presentes en el *Quijote*.

En primer lugar, habría que referirse al *narrador* del *Quijote*, como una de las partes determinantes o intensionales que resultan esenciales o

(131) La misma idea ha sido señalada por diferentes autores, entre ellos, Martínez Bonati, quien afirma del *Quijote* que "se trata, pues, de un género con un único ejemplar, de una obra rigurosamente *sui generis*" (Martínez Bonati, 1995: 122). Más recientemente la subraya Roubaud, al apuntar la implicación de los géneros caballerescos en el *Quijote*, y subrayar la complejidad genológica de la novela cervantina: "El *Quijote* es, ante todo, un libro de y sobre libros. En él, los de caballerías han servido, junto con otros muchos, de material de construcción para que Cervantes levantara un edificio nuevo inventando arquitecturas narrativas que la novelística anterior no había descubierto" (Roubaud, 1998: cxviii). Sobre la cuestión del hibridismo genérico, vid. también el trabajo de Ardila (2001). Más recientemente aún, en 2009, Anthony Close recuerda que, "de modo implícito, el tratado de Huet plantea un problema: ¿cómo debe designarse el *Quijote* y en qué género debe clasificarse? Como hemos visto, el término *roman* en francés, corriente también en Alemania, si bien se refería a obras extensas de ficción en prosa, era asociado primariamente a un tipo de narración idealizadora, sentimental, lleno de aventuras y peripecias: es decir, un tipo de historia más próximo al *Persiles* que al *Quijote*. Así, en Francia durante la época neo-clásica, hasta bien entrado el siglo XVIII, los juicios que se emiten sobre la obra maestra cervantina tienden a evitar el empleo del término *roman* para clasificarla, o si lo emplean, lo hacen de forma matizada. Por ejemplo, en cierto pasaje de su tratado en que Huet elogia la gracia e ingeniosidad de obras como el *Quijote*, *Le berger extravagant*, *Le roman comique* y *Le roman bourgeois*, dando por supuesto el parentesco entre ellas, las denomina *romans comiques* ([Huet, 1669] 1971: 99), especie de oxímoron que reconoce su relación subalterna y burlona respecto de un género concebido normalmente como heroico. Más adelante en el tratado, como hemos visto ya, califica el *Quijote* implícitamente de sátira, como hacen también, explícitamente, el jesuita René Rapin en su influyente tratado *Refléxions sur la poétique d'Aristote* (1674) así como el poeta y novelista Jean Segrais más o menos por las mismas fechas. Por lo general, esta sería la concepción prevaleciente del libro en toda Europa durante la época neo-clásica y la Ilustración […]. Así, por toda Europa hasta fines del siglo XVIII se observa una situación pirandeliana en que el Quijote andaba de modo confuso en busca de un rótulo genérico que lo identificara, mientras que el rótulo destinado a ser comúnmente aceptado como el definitivo seguía cargado de connotaciones que de 1800 en adelante estarían ya arrinconados por la historia" (Close, 2009: 70-73).

canónicas en la construcción e interpretación de la novela. (Esencia o canon: narrador)[132] (Maestro, 1995).

En segundo lugar, habrá que ocuparse del papel que, como metros o atributos, desempeñan, en relación con los géneros literarios de los que proceden y a los que pueden adscribirse, los *personajes deuteragonistas*, que cabe interpretar como partes integrantes o extensionales de la novela, al considerarlos como elementos sintácticos fundamentales, junto con el tiempo, el espacio y las acciones o funciones narrativas, integrados en la estructura del relato. (Metros o atributos: personajes).

En tercer lugar, deben analizarse, como partes constituyentes o distintivas del *Quijote*, sus posibilidades narrativas, líricas, dramáticas y digresivas. Habrá que considerar en este punto, entre las formas de la materia cómica objetivadas en la novela, una figura literaria fundamental en la composición e interpretación del *Quijote*, como rasgo constituyente y distintivo suyo, respecto al género narrativo y a sus distintas especies, dado el tratamiento singular que adquiere en esta novela: la parodia. (Potencias narrativas, líricas, dramáticas y digresivas: la parodia).

En cuarto lugar, habría que referirse —y así lo haré en el apartado siguiente, a título de ejemplo demostrativo— a los *paradigmas*, los diferentes géneros y especies literarios intensionalizados en el *Quijote*, como partes determinantes suyas (libros de caballería, novela de aventuras, novela morisca, novela pastoril, género epistolar, novela picaresca, relato autobiográfico…; teatro de títeres, farsa, representaciones alegóricas, auto sacramental…; soneto, ovillejo, etc.) (Los géneros literarios como paradigmas presentes en el *Quijote*).

A continuación, en quinto lugar, y a título de *facultades*, deben examinarse los diferentes modos en que tales paradigmas, anteriormente señalados, se integran en el *Quijote*, como partes extensionales suyas, subrayando el sentido que adquieren en esta integración, con frecuencia subversivo, heterodoxo y crítico, respecto a los géneros literarios de los que tales paradigmas proceden. (Los géneros literarios como *facultades* del *Quijote*, al adquirir nuevos sentidos en su integración dialéctica en esta novela).

En sexto lugar, es ineludible referirse a una de las propiedades más específicas del *Quijote*, que cabe interpretar como una parte constituyente y distintiva de esta novela frente a cualesquiera otras de su mismo género y especie: la *locura* del protagonista, su génesis, desarrollo, evolución y clausura. (Propiedad: la Idea de Locura).

---

(132) Los términos referidos entre paréntesis remiten al cuadro correspondiente en el esquema anterior, en el apartado de la perspectiva lógico-material.

En séptimo lugar, habrá que dar cuenta del personaje de don Quijote como *prototipo* literario determinante de la novela a la que da nombre, y presente en numerosas obras que han tratado de imitar, reproducir o continuar la obra de Cervantes. Este apartado nos abre caminos hacia el anchuroso ámbito de la Literatura Comparada, del que me he ocupado en otro lugar (Maestro, 2008). Con todo, hay una obra que estimo de especial relevancia a la hora de reproducir como prototipo protagonista la figura de don Quijote. Me refiero al *Quijote* de Avellaneda, obra que considero como la primera interpretación creativa del *Quijote* de Cervantes, cuyas formas críticas corresponden con los valores ideológicos y teológicos de la Contrarreforma religiosa. (Prototipo: don Quijote en la literatura universal).

En octavo lugar, han de explicarse aquellas figuras literarias que, integradas en la novela que nos ocupa, se objetivan formalmente como *características* específicas suyas frente a otras obras literarias. Pienso en este punto en la importancia que adquiere en el *Quijote* la figura de la dialéctica, en el triple dominio de lo *social* (villanos, aristócratas, hidalgos, cautivos, pícaros, galeotes, gitanos, clerecía, judíos, moriscos…), lo *religioso* (religión numinosa, religión mitológica y religión teológica) y lo *político* (imperio islámico, imperio católico, estados protestantes, y grupos humanos sin Estado o sociedad política, como judíos, moriscos y ateos). (Características: la Dialéctica en el *Quijote*).

En noveno y último lugar, deben considerarse, a título de *accidentes*, aquellas formalizaciones que singularizan, como partes distintivas o constituyentes, el *Quijote* frente a otras obras literarias, sean o no de su mismo género o especie. Cabría referirse en este punto, incluso como una ampliación de la interpretación de sus potencias literarias, a las formas de la materia cómica en el *Quijote*, subrayando especialmente la concepción de la novela como juego, en la línea abierta por G. Torrente Ballester (1975), y examinando el sentido distintivo que en esta obra adquieren de forma específica las figuras del *humor* y la *ironía*, entre otras muchas (Accidentes: Ironía y Humor en el *Quijote*).

4. Un ejemplo cervantino: *Don Quijote de la Mancha*. Los Paradigmas o tipos de intensionalización: Géneros y especies literarios intensionalizados en el *Quijote*

> *La narración dieciochesca surge como un escolio del ensayo filosófico; la novela del siglo XIX, como una ampliación compleja del cuadro de costumbres, de igual manera que la del XVI había nacido de hábiles y complicados desarrollos de otros géneros existentes: el relato folklórico, la carta semipública, la gesta épica, el romance fronterizo, etc. Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de "novela" rasgos comunes, observaremos que estos se hacen más escasos y tienden hacia la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal.*
>
> Fernando Lázaro Carreter (1976/1986: 118).

Voy a referirme a continuación, a modo de ejemplo demostrativo, a una de estas nueve realizaciones: los *paradigmas*. De los restantes casos me he ocupado en mi monografía sobre los géneros literarios en el *Quijote* (Maestro, 2009).

Como he indicado anteriormente, el paradigma, desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios desarrollada por el Materialismo Filosófico, es un concepto genológico que designa las partes determinantes o intensionales de una obra literaria concreta, en el este caso el *Quijote*, dadas en la especie, en este contexto, la denominada *novela de géneros y especies*, precisamente por la multiplicidad de géneros y de especies que en ella concurren, intensionalizándola de forma determinante.

Adviértase que los *paradigmas* han de interpretarse como rasgos determinantes (paradigmáticos) de la *novela de géneros y de especies*, como *especie* a la que se adscribe el *Quijote*. Frente a las *facultades*, que objetivan partes extensionales o integrantes (dadas en la especie), los *paradigmas* permiten interpretar las partes determinantes o intensionales, igualmente dadas en la especie, pero, al contrario que las *facultades*, que se caracterizan por introducir "diferencias" respecto a otras especies del mismo género, especies que pueden confluir en una misma obra literaria, al establecer entre sí relaciones de afinidad o contigüidad (*sinalogía*), los *paradigmas* atienden a identificar las relaciones de analogía, es decir, recurrencias o estructuras de semejanza (*isología*) en relación con las demás especies del mismo género.

En consecuencia, los *paradigmas* permiten inventariar y explicar las partes determinantes o intensionales del género literario de una obra concreta desde el punto de vista de la especie, incidiendo en la relación de semejanza existente entre los rasgos paradigmáticos que, reproducidos en

la obra literaria, definen la especie desde el punto de vista del género. ¿Por qué? Porque proceden analógica o isológicamente, es decir, identificando en obras particulares el conjunto de rasgos paradigmáticos o específicos que están intensionalizados en ellas como partes determinantes del género: estos rasgos paradigmáticos, o paradigmas, objetivan normativamente la presencia o implantación en una obra literaria concreta de una serie de figuras específicas, esto es, las *especies* de cada género, las cuales permiten adscribir cada obra en concreto a un género literario determinado. En el caso del *Quijote*, se confirma que la obra pertenece al género de la novela por la intensionalización de una serie de figuras paradigmáticas que la definen de forma específica como una *novela de géneros y especies*. Estas figuras paradigmáticas o específicas son la novela de caballerías, la novela pastoril, la novela bizantina o de aventuras, la novela morisca, la novela sentimental o cortesana de ascendencia italiana, la novela picaresca, la novela epistolar, el relato fantástico y la narración autobiográfica. He aquí las especies literarias intensionalizadas en el *Quijote*, como partes determinantes del género *novela*, que las envuelve e implica a todas.

A su vez, las *facultades* permiten identificar e interpretar las partes integrantes o extensionales del género literario de una obra concreta desde el punto de vista de la especie, pero, a diferencia de los *paradigmas*, las *facultades* inciden en la relación de afinidad, proximidad o contigüidad existente entre los rasgos paradigmáticos que, reproducidos en la obra literaria, definen la especie desde el punto de vista del género. ¿Cómo? A través de un procedimiento diferencial o sinalógico, es decir, identificando en obras literarias particulares el conjunto de rasgos facultativos o específicos que, a través de la especie, están integrados en tales o cuales obras particulares como partes extensionales del género: estos rasgos facultativos, o facultades, objetivan de forma con frecuencia no normativa, sino heterodoxa y en conflicto con las convenciones previstas, la incorporación o implantación en una obra de arte de una serie de figuras específicas, las especies, que, si por un lado, por su ascendencia (sinalógica: porque proceden de un mismo tronco o género), se manifiestan respetuosas u ortodoxas frente a la tradición, por otro lado, por su disidencia (heterológica: porque no son iguales a otras precedentes, ni se reproducen acrítica e idénticamente —no son arte *Kitsch*—, sino de forma crítica y diferencial respecto a sus modelos anteriores, y de los que proceden), se manifiestan de forma heterodoxa o incluso dialéctica frente a la tradición, instituyendo lo que la estética de la recepción llamaría un nuevo "horizonte de expectativas", es decir, un nuevo sistema de normas estéticamente objetivado.

Lo veremos a continuación con sucesivos ejemplos: el *Quijote* no es una novela de caballerías (*paradigma*), pero se sirve intensionalmente de

esta especie narrativa del género 'novela' —una especie paradigmática del género quinientista de la novela— para integrarla críticamente (*facultad*) en su propia novela. Lo mismo cabe decir de la novela pastoril. Cervantes se sirve del paradigma de esta especie narrativa, las novelas arcádicas, de temática y personajes bucólicos, etc., y los inserta o integra en el *Quijote* para ofrecer de ellos una visión heterodoxa precisamente del género del que proceden: la pastora Marcela no responde como cabría esperar a la invocación amorosa de Grisóstomo, y este se suicida quebrantando toda moralidad, religiosidad e incluso decoro. Atengámonos ahora a los paradigmas o tipos de intensionalización, esto es, los géneros y especies literarios intensionalizados en el *Quijote*. Advierto que aquí me limito a poco más que una enumeración de las partes determinantes o intensionales, los *paradigmas*, cuya crítica, como partes integrantes o extensionales, tendrá lugar —salvo en el caso de la novela de caballerías—, bien en el apartado de la *facultades*, bien en el de las *características*, centrado este último en las dialécticas sociales, religiosas y políticas del *Quijote*.

4.1. Novela de caballerías

Los libros de caballerías constituyen por excelencia lo más representativo de una parte determinante o intensional del *Quijote*, dada en la especie del género literario a la que cabe adscribir esta novela, en la cual se integran extensionalmente, de forma paródica y crítica, numerosos episodios propios de la literatura caballeresca. La temática de los libros de caballería podría sintetizarse en torno a los términos *militia et amor*, entendiendo por el primero "caballería", tal como se interpretaba la palabra latina durante la Edad Media por quienes la traducían a una lengua romance, y concibiendo el amor como *fin amors*, en los términos del amor cortés, tal como lo desarrollan los trovadores provenzales del sur de Francia, primero, y lo reproducen, después, los poetas catalanes, gallego-portugueses y castellanos de los siglos XIII y XIV[133]. Los libros de caballerías constituyen un género literario en el que confluyen al menos dos tradiciones relevantes: antiguas narraciones francesas (*romans*), versificadas a fines del siglo XII y prosificadas durante

(133) "No cabe duda, eso sí, de que en la literatura caballeresca renacentista, nacida a la sombra y al arrimo de la antigua narrativa medieval, se ofrece la expresión nostálgica y la celebración casi exclusiva de un mundo nobiliario arcaico, habitado por figuras masculinas y femeninas de encumbradísima posición social —emperadores, reyes, príncipes, infantas, duques, condes y algún que otro caballero o escudero de menor cuantía—, en cuyas vidas solo hay lugar para las hazañas guerreras y las intrigas sentimentales, y a cuyo lado apenas si se perfilan, de tarde en tarde, las siluetas borrosas de un mercader o un rústico de plebeya extracción" (Roubaud, 1998: cx).

el XIII, y narraciones caballerescas escritas por autores hispánicos desde finales del siglo XIII. El género de los libros de caballerías preservó, en pleno Renacimiento, el código de un mundo cuyas formas de conducta, pensamiento y expresión resultaban por completo arcaizantes, pero ideales en sus planteamientos políticos, estamentales, jurídicos, bélicos y amorosos. Se trataba de una sociedad tan perfectamente idealizada en sí misma como históricamente inasequible. Solo para una mente enajenada, un mundo así interpretado podía resultar convincente y verosímil. Es una forma de vivir en el mito, en lugar de vivir en la realidad política, social y estatal efectivamente dada.

Al margen de la poética de la parodia, que explica y constituye su presencia en el *Quijote*, la literatura caballeresca es objeto al menos de dos referencias de particular importancia, presentes en el diálogo con el canónigo toledano (I, 47-49), bajo la forma de digresión racionalista y teórico-literaria, y en los episodios relativos al encuentro de don Quijote con el Caballero del Bosque (II, 12-13), donde la expresión teatral codifica tanto las formas de conducta de los personajes como el *finis operantis* del bachiller Sansón Carrasco.

Los pasajes de poética literaria con los que se despide la primera parte de la novela concluyen con un diálogo entre el cura y el canónigo sobre los libros de caballerías, y sobre la verosimilitud como requisito esencial de la literatura, es decir, de la ficción. Habla aquí el canónigo, apoyándose en Aristóteles, y en sus conceptos de verosimilitud e imitación, para denigrar los libros de caballerías. Con todo, el aristotelismo de Cervantes es más teórico que práctico (Riley, 1998). No hay que olvidar que quien habla aquí es un cura —un cura de alto *standing*—, que no Cervantes directamente.

> Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfeción de lo que se escribe (I, 47).

El debate no ha hecho más que comenzar, y lo esencial del diálogo estará dedicado al teatro, con el fin de condenar la *comedia nueva* de Lope de Vega, reprochando al dramaturgo el incumplimiento de las normas del

arte clásico y tradicional. Y acaso no por casualidad será el teatro el marco y el género literario elegido para introducir la aventura de don Quijote con el Caballero del Bosque, que no es otro que el bachiller Sansón Carrasco disfrazado, interpretando el papel de caballero andante, en compañía de un grotesquísimo escudero.

Superado el encuentro con los farsantes que van representando el auto de *Las Cortes de la Muerte*, don Quijote dialoga con Sancho e introduce un parlamento del que se deriva una función social del teatro y una expresión del concepto de *theatrum mundi*[134]. No en vano el episodio que introducen estas consideraciones es enormemente teatral, con Sansón Carrasco en el papel del Caballero del Bosque. Don Quijote percibe a este último desde la observación de un espacio en acecho, desde un espacio latente muy propio de un escenario teatral.

> El decir esto y el tenderse en el suelo todo fue a un mesmo tiempo, y al arrojarse hicieron ruido las armas de que venía armado, manifiesta señal por donde conoció don Quijote que debía de ser caballero andante; y llegándose a Sancho, que dormía, le trabó del brazo, y con no pequeño trabajo le volvió en su acuerdo y con voz baja le dijo:
>
> —Hermano Sancho, aventura tenemos.
>
> —Dios nos la dé buena —respondió Sancho—. ¿Y adónde está, señor mío, su merced de esa señora aventura?
>
> —¿Adónde, Sancho? —replicó don Quijote—. Vuelve los ojos y mira, y verás allí tendido un andante caballero, que, a lo que a mí se me trasluce, no debe de estar demasiadamente alegre, porque le vi arrojar del caballo y tenderse en el suelo con algunas muestras de despecho, y al caer le crujieron las armas (II, 12).

Sansón Carrasco, a quien el lector no identifica en una primera lectura del pasaje, configura inmediatamente el escenario teatral en el que le interesa que se desarrolle la acción y sus consecuencias:

> —Sentaos aquí, señor caballero, que para entender que lo sois, y de los que profesan la andante caballería, bástame el haberos hallado en este lugar, donde la soledad y el sereno os hacen compañía, naturales lechos y propias estancias de los caballeros andantes (II, 12).

(134) "Pues lo mesmo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura" (II, 12).

El narrador, a su vez, sigue su propio juego, hasta el punto de que podríamos considerar que estos pasajes constituyen una demostración de las posibilidades de "un narrador en el teatro". En el texto del *Quijote*, el Caballero del Bosque recibe, además de esta, otras denominaciones, como Caballero de la Selva y Caballero de los Espejos. Como es habitual en esta novela, se observan disonancias entre el tono narrativo del texto y las resonancias y referencias indicativas de los títulos de los capítulos. El narrador siempre pretende con sus palabras el contraste discreto y la confusión supuestamente inocente. Se trata de una técnica de distanciamiento y extrañamiento ante los hechos. En la respuesta que el hidalgo da al bachiller, se aprecia algo más que la impronta de una tradición aristotélica y ciceroniana, advertida por casi todos los editores de la novela, y que apela al tópico del "amigo como otro yo": "Habéis de saber que ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo, y tanto, que podré decir que le tengo en lugar de mi misma persona" (II, 14). La visión de los personajes a la luz del día introduce una nueva jornada en el relato de este episodio teatral. Cervantes dispone, como sucede desde la aventura del cuerpo muerto en la primera parte, que el lector no sepa más de lo que saben don Quijote y Sancho, reservando al narrador la omnisciencia de cuanto sucede, así como una forma muy sofisticada de contarlo. La visión del receptor está limitada a la visión de caballero y escudero. Solo más adelante, a toro pasado, el narrador revelará la identidad verdadera del Caballero del Bosque. Así, el lector descubre la *apariencia* con los ojos de don Quijote y de Sancho. De nuevo se impone aquí el recurso cervantino de la *fenomenología de lo verosímil*.

> Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que en viéndole Sancho comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo.
>
> Don Quijote miró a su contendor y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo y no muy alto de cuerpo. Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela al parecer de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas; la lanza, que tenía arrimada a un árbol, era grandísima y gruesa, y de un hierro acerado de más de un palmo.
>
> Todo lo miró y todo lo notó don Quijote, y juzgó de lo visto y mirado que el ya dicho caballero debía de ser de grandes fuerzas; pero no por eso temió, como Sancho Panza... (II, 14).

El narrador no permite que don Quijote prosiga sin ver las celebradas narices del escudero del del Bosque, lo que le permite introducir un comentario por el que deducimos que el caballero identifica en el escudero de su adversario una criatura extraordinaria, propia de un tratado de teratoscopia: "Ofreciéronsele en esto a la vista de don Quijote las estrañas narices del escudero, y no se admiró menos de verlas que Sancho: tanto, que le juzgó por algún monstro o por hombre nuevo y de aquellos que no se usan en el mundo" (II, 14).

El triunfo de don Quijote sobre el de los Espejos es un desenlace sorprendente. Don Quijote tira del caballo abajo al bachiller Sansón Carrasco en una circunstancia completamente antiheroica. Pero eso no importa, porque no se está escenificando ningún acontecimiento heroico, ni ninguna disputa real, aunque las consecuencias sí tengan resultados en sí mismos irreversibles, y reales, en el contexto estructural y teleológico de la ficción.

> En lo que se detuvo don Quijote en que Sancho subiese en el alcornoque tomó el de los Espejos del campo lo que le pareció necesario, y, creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, sin esperar son de trompeta ni otra señal que los avisase volvió las riendas a su caballo, que no era más ligero ni de mejor parecer que Rocinante, y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo; pero, viéndole ocupado en la subida de Sancho, detuvo las riendas y paróse en la mitad de la carrera, de lo que el caballo quedó agradecidísimo, a causa que ya no podía moverse. Don Quijote, que le pareció que ya su enemigo venía volando, arrimó reciamente las espuelas a las trasijadas ijadas de Rocinante y le hizo aguijar de manera, que cuenta la historia que esta sola vez se conoció haber corrido algo, porque todas las demás siempre fueron trotes declarados, y con esta no vista furia llegó donde el de los Espejos estaba hincando a su caballo las espuelas hasta los botones, sin que le pudiese mover un solo dedo del lugar donde había hecho estanco de su carrera (II, 14).

Sobreviene finalmente la ruptura de la ilusión teatral. Consideremos cómo se produce, protegida, primero, por la oscuridad de la noche, y al amanecer, con los accesorios y disfraces de Sansón Carrasco y Tomé Cecial. Don Quijote alza la celada del yelmo, y descubre el rostro de Sansón, caído y derrotado:

> [Don Quijote] fue sobre el de los Espejos y, quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo, y vio... ¿Quién podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mesmo, la misma figura, el mesmo aspecto, la misma fisonomía, la mesma efigie, la perspetiva mesma del bachiller Sansón Carrasco (II, 14).

Finalmente, son los encantadores, ya en general, sin nombre propio alguno, los que mantienen las reglas del juego en el que todos participan, desde el narrador hasta el cura y el barbero, y ahora especialmente el bachiller Sansón Carrasco: "advierte —don Quijote a Sancho— lo que puede la magia, lo que pueden los hechiceros y los encantadores..." Aparentemente don Quijote está dispuesto a acabar con Sansón, cuando Tomé Cecial revela toda la verdad, una vez carente la apariencia de sentido y desmontado el juego teatral de ambos convecinos. Las narices inertes del falso escudero confirman el final de la burla teatral. Lo que antes había sido causa grotesca de terrible pavor, ahora es solamente un accesorio inútil, pastoso y barnizado:

> —Mire vuesa merced lo que hace, señor don Quijote, que ese que tiene a los pies es el bachiller Sansón Carrasco, su amigo, y yo soy su escudero.
>
> Y viéndole Sancho sin aquella fealdad primera, le dijo:
>
> —¿Y las narices?
>
> A lo que él respondió:
>
> —Aquí las tengo en la faldriquera.
>
> Y echando mano a la derecha, sacó unas narices de pasta y barniz, de máscara, de la manifatura que quedan delineadas (II, 14).

Podría decirse que, incluso una vez clausurada la teatralidad de toda la escena, solo la intervención de Tomé Cecial impide que los hechos concluyan trágicamente. No imaginamos, de cualquier modo, que don Quijote actúe jamás como un homicida.

> Tomé Cecial soy, compadre y amigo Sancho Panza, y luego os diré los arcaduces, embustes y enredos por donde soy aquí venido, y en tanto pedid y suplicad al señor vuestro amo que no toque, maltrate, hiera ni mate al Caballero de los Espejos, que a sus pies tiene, porque sin duda alguna es el atrevido y mal aconsejado del bachiller Sansón Carrasco, nuestro compatrioto (II, 14).

Por su parte, el narrador, con sus declaraciones finales, exige al lector que *crea* que don Quijote y Sancho *han creído* el engaño de los encantadores:

> Finalmente, se quedaron con este engaño amo y mozo, y el de los Espejos y su escudero, mohínos y malandantes, se apartaron de don Quijote y Sancho con intención de buscar algún lugar donde bizmarle y entablarle las costillas (II, 14).

Don Quijote gana la partida al bachiller, lo que le permite seguir controlando el juego de su locura, y por supuesto continuar adelante con ella,

en lugar de tener que regresar a su aldea, esto es, a su tediosa cordura. Pero Sansón Carrasco, cuya excesiva confianza ha puesto de manifiesto la torpeza y limitación de su persona, cualidades muy propias de él, y nada fingidas en este episodio, se tomará en adelante el juego en serio. El lector incluso podrá dudar de las buenas intenciones de Carrasco, cuyo móvil será desde ahora la *vendetta* y el resarcimiento: "porque pensar que yo he de volver a la mía [a mi casa] hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza" (II, 15). El bachiller se toma el juego en serio, como buen tramposo. Resentido y ridiculizado, al haber sido derribado nada menos que por el viejo y grotesco don Quijote, Sansón Carrasco pierde todo el humor y donaire burlescos tan propios de su condición. Paralelamente, el lector puede sospechar que don Quijote sigue el juego al bachiller Sansón, pero no tiene razones que puedan demostrarlo definitivamente. La novela nunca descubre sus cartas más decisivas, cuyo as es sin duda alguna la auténtica naturaleza y fundamento de la locura de don Quijote. Incluso, desde el racionalismo de su locura, llega a hacer que la auténtica realidad resulte ridícula:

> ¿En qué consideración puede caber que el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, armado de armas ofensivas y defensivas, a pelear conmigo? ¿He sido yo su enemigo por ventura? ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza? ¿Soy yo su rival o hace él profesión de las armas, para tener invidia a la fama que yo por ellas he ganado? (I, 16).

Otros ejemplos en los que la integración o extensionalización de la literatura caballeresca en el *Quijote* se manifiesta competen, de forma significativa, al encuentro con el lacayo Tosilos y a la derrota final, en Barcelona, a manos del Caballero de la Blanca Luna. Ambos episodios responden nuevamente a sendos montajes teatrales, que reducen la presencia de los libros de caballerías en el *Quijote* a un código que oscila entre la poética de la parodia y la crítica, la digresión teórico-literaria y el espectáculo lúdico y teatral.

Sin embargo, el enfrentamiento con Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, no es un episodio exclusivamente farsesco o teatral, desde el momento en que sus fines son, por un lado, la venganza y el resarcimiento del bachiller, anteriormente abatido por el quebrantable don Quijote, y el imperativo, procedente de ama, sobrina, cura y barbero, de hacer tornar a Alonso Quijano a su aldea. El cinismo de Sansón Carrasco no puede ser mayor, al declarar a Antonio Moreno tan falazmente sus intenciones, mezclando verdades con mentiras: "soy del mesmo lugar de don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos

cuantos le conocemos, y entre los que más se la han tenido he sido yo […]. Suplícoos no me descubráis, ni le digáis a don Quijote quién soy, porque tengan efecto los buenos pensamientos míos y vuelva a cobrar su juicio un hombre que le tiene bonísimo, como le dejen las sandeces de la caballería" (II, 65).

De este modo, el paradigma de la literatura caballeresca, determinante e intensional en la tradición literaria a la que apela el *Quijote*, se integra y extensionalizada en la novela cervantina de forma crítico-paródica, teórico-literaria y lúdico-teatral.

4.2. Novela pastoril

Advierten Sevilla y Rey a propósito de la novela pastoril en la creación literaria cervantina que "sobre todo era un género sumamente convencional y artificioso que, a pesar de ello, estaba abierto a la realidad contemporánea. Y aquí se halla una de las claves fundamentales, si no la definitiva. No en vano Cervantes se dedicó a ahondar esa dimensión y trasladó, en buena medida, la bucólica al duro suelo de la realidad" (Sevilla y Rey, 1996: ix).

El camino de la novela pastoril se abre en la literatura española con la traducción en 1547 de la *Arcadia* de Sannazaro[135]. Como sabemos, esta obra supone, para la literatura europea de la segunda mitad del siglo XVI, la renovación de la bucólica grecolatina. En su expansiva tradición italiana se inscriben *Amintas* (1573) de Tasso e *Il pastor fido* (1590) de Guarini. Uno de los aspectos decisivos será la incorporación de la prosa a la égloga, lo que hará posible la narración bucólica no limitada al verso, por más que sus contenidos, en torno a la vida idílica de pastores, sigan conservando su primitiva pureza. La corriente innovadora de la novela pastoril triunfa definitivamente con el éxito de *Los siete libros de La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor. Con esta obra se inicia en la literatura española la "nueva égloga", que se ha denominado *novela pastoril*[136].

(135) Entre las traducciones de la *Arcadia* de Sannazaro deben mencionarse las de Blasco de Garay y Diego de Salazar, que realizan la primera al castellano, publicada en 1547, y reimpresa sin grandes alteraciones en 1573, sin adoptar todavía los metros italianos, salvo en un caso muy poco representativo; de la segunda mitad del siglo XVI se conservan, aún manuscritas, tres traducciones de la *Arcadia*, en la Biblioteca Nacional de Madrid: la de Jerórimo de Urrea (1579), que emplea los tercetos, pero no los esdrújulos, tal como figuran en la obra original; la del Licenciado Viana, que también utiliza los tercetos y ocasionalmente introduce alguna rima esdrújula; y la de Juan Sedeño, que respeta algunos endecasílabos proparoxítonos, aislados, en las églogas VI, VIII, IX y XII (Reyes Cano, 1973).

(136) Entre la bibliografía más reciente sobre novela pastoril, vid. la obra de Dominick Finello (2008), así como sus referencias bibliográficas finales.

Puede afirmarse, en consecuencia, que la novela pastoril encuentra en la *Arcadia* de Sannazaro su modelo europeo, y en la *Diana* de Jorge de Montemayor su realización literaria castellana. De acción escasa, la densidad formal de la obra se encuentra vertida en los diversos diálogos y requerimientos de los personajes, cambiantes y variados, al conformar con frecuencia colecciones de relatos y poemas intercalados, en los que los *topica* sobre la naturaleza desempeñan un papel primordial. De las diferentes continuaciones que siguieron a la *Diana* de Montemayor pueden señalarse al menos tres principales: la *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo, en la que se abandona la tendencia del neoplatonismo amoroso y se acude a un estoicismo racional como medio de resolución de los problemas; la *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, de Alonso Pérez, que introduce elementos caballerescos en el relato pastoril; y la titulada *El pastor de Fílida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, que introduce la disposición autobiográfica en su estilo narrativo.

Este género expresa en el formato de la prosa narrativa el mundo de la bucólica poética, que la literatura grecolatina había dispuesto en las formas métricas del verso. Cabe advertir que a tales novedades formales se incorporan contenidos que, en connivencia con la arcadia pastoral, proceden de la *novella* italiana renacentista y de las narraciones bizantinas griegas. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI español, junto con la novela pastoril, cabe hablar de otros géneros literarios narrativos, como la *novella* italianizante, la novela de caballerías, la novela bizantina o de aventuras y la novela picaresca. La crítica se ha preguntado por qué Cervantes inicia su carrera literaria con un libro de relatos pastoriles (Sevilla y Rey, 1996: IX). Se han aducido, convincentemente, razones sociales, económicas y psicológicas, al tener en cuenta el círculo de escritores entre los que se movería Cervantes durante los años que siguen a su liberación argelina (1580-1585), el éxito editorial que había supuesto la publicación de la *Diana* de Montemayor, y el prestigio que entre los humanistas y escritores del último tercio del XVI se profesaba a la literatura eglógica, a cuyo discurso creativo e interpretativo se habían sumado también la filosofía neoplatónica (Ficino, Bembo, Castiglione, León Hebreo...) y la tradición petrarquista (Boscán, Garcilaso...).

Con todo, *La Galatea* es una obra construida sobre la dialéctica del idealismo literario pastoril, propio del siglo XVI, y del realismo ideológico y social característico de la ética y la poética literarias propias de la incipiente centuria seiscentista. La más superficial lectura de la obra confirma al receptor un sin fin de acontecimientos y de sucesos nada arcádicos ni pacíficos, que tienen lugar precisamente en lo más íntimo de una sociedad relativamente

idealista y autóctona[137]. De la Idea de la Arcadia en el *Quijote*, en relación con el mito de la "nostalgia de la barbarie", en el contexto del discurso de la Edad de Oro, me he ocupado en otro lugar (Maestro, 2009), relativo a las facultades, esto es, a la forma de integración o extensionalización de la *novela pastoril* en esta novela. Remito, pues, al lector a ese apartado —las Facultades o modos de integración—, donde encontrará una exposición muy crítica, pertinente a la inserción en el *Quijote* de elementos propios de la novela pastoril, interpretados desde la idea de un mito que conviene demoler: el de la "nostalgia de la barbarie", tan de moda, dicho sea de paso, en nuestra sociedad contemporánea.

4.3. Novela de aventuras o bizantina

Según Alban K. Forcione (1972), la diferencia entre *novela* y *romance* es la diferencia que existe entre el *Quijote* y el *Persiles.* Tal sería el valor diferencial entre estos dos géneros o, mejor dicho, entre estas dos formas de un mismo género. En términos de Materialismo Filosófico, diríamos que el *romance* es una *especie* del género narrativo y, por lo que atañe a la literatura de Cervantes, bien una parte distintiva o constituyente de determinados episodios del *Quijote*, como el de Ana Félix o el capitán cautivo, bien una o varias partes integrantes o extensionales de piezas como *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *La señora Cornelia*, bien una o varias partes esenciales o intensionales de obras como *La Galatea*, *El amante liberal*, *La española inglesa* o el *Persiles*. Como sabemos, los conceptos de *novela* y *romance* están léxicamente diferenciados en inglés, donde existen sendas palabras que los designan (*novel* / *romance*); en francés, están aceptados y diferenciados por la crítica; sin embargo, en el hispanismo, semejante discriminación no parece

(137) "Muertes, raptos, asolamientos, incendios, e incluso la violación de una recién casada, acentúan la quiebra violenta del sosegado mundo pastoril, que entra así en contacto con la más cruel realidad. No hay apenas privacidad en este chocante y renovado ámbito bucólico, cuya vida se parece mucho más a la sociedad contemporánea española que a la de un estado previo a cualquier formulación social, como hipotéticamente debería ser. […] no es tanto un mundo arcádico y mítico, próximo a la *Edad de Oro*, cuanto un cosmos rural y aldeano, contemporáneo, en el que, junto a los elementos de la bucólica clásica necesarios para mantener a duras penas la convención, predominan aspectos de relación amorosa y social procedentes de la realidad coetánea, puesto que los miramientos de la fama y la honra son fundamentales, y es, a menudo, más importante evitar las murmuraciones que manifestar con autenticidad el sentimiento […]. Como en la vida campesina española de la época, hombres y mujeres van por separado, para evitar el qué dirán, y únicamente se reúnen en las fiestas y celebraciones, tal y como estaba permitido por las rígidas convenciones morales y religiosas del momento. La realidad, una vez más, se enseñorea de la pastoril cervantina. El idealismo cede ante las presiones de la realidad, y al igual que sucede con frecuencia en la vida, el dinero condiciona y modifica las decisiones amorosas y su poder se impone al del amor" (Sevilla y Rey, 1996: IX y XXII-XXIV).

estar aún suficientemente extendida[138]. Así lo señalaba Riley en 1981, y así lo confirmaba en 2001: "La crítica cervantina ciertamente no se ha beneficiado de la falta de reconocimiento de esta clase de narración, aludida por Ortega, la cual, aunque compuesta de tipos diversos, es esencialmente distinta de la novela realista. Lo importante es reconocer y anotar la diferencia. No es necesario contar con otra palabra, aunque obviamente es útil. Se hubieran evitado muchos dolores de cabeza ocasionados por los supuestos gustos inexplicables de Cervantes, así como muchos comentarios desacertados (algunos de estudiosos eminentes), si sus *romances* hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como novelas fracasadas" (Riley, 2001: 188). En consecuencia, es necesario tener en cuenta la importancia de la prosa *romance* de Cervantes en el conjunto de su creación literaria[139].

No hay pruebas para suponer que cuando la novela realista aparece en la literatura europea el *romance* desaparezca o se extinga. Ni mucho menos. Más bien diríamos que se transforma, y se convierte andando el tiempo, en la Edad Contemporánea, a las formas del melodrama, provocando transformaciones transgenéricas, es decir, aquellas que están presentes en dos o más Géneros (G_x, G_y, G_z…). Borges ha hablado en este sentido de historia o trama con *truco*.

> Si pensamos en la novela y la épica, nos vemos tentados a pensar que la principal diferencia estriba en la diferencia entre verso y prosa, entre cantar y exponer algo. Pero pienso que hay una diferencia mayor. La diferencia radica en el hecho de que lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras, como Mencken señaló, la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración

(138) "La evolución ascendente de la palabra [romance], que, como derivado del latín medieval *romanice* («poesía en lengua vernácula»), designó al principio el género de mayor éxito en el período posterior a la Antigüedad: la novela (fr. *romanz*, ingl. *romount*), comenzó en una época en la que la gente comenzó a percibir la distancia entre el mundo de la novela medieval y la vida actual, hallando así en aquella una incitación a la crítica, pero también un nuevo encanto estético en lo novelesco. El adjetivo *romantic* aparece entre 1650 y 1660 en Inglaterra, todavía en una forma y una ortografía fluctuantes. Significa: *como en las viejas novelas*, y con ello está en oposición a lo verdadero, a lo no inventado o también a la realidad prosaica. Del significado básico de *algo que solo ocurre en las novelas, pero no en la vida real*, surgen dos sentidos paralelos, uno peyorativo y otro prestigioso. Por un lado, el adjetivo *romantic* se desarrolló hasta convertirse en el símbolo de lo inverosímil, lo ficticio, lo quimérico o también (por lo que respecta a los sentimientos de los personajes de las novelas) de lo exagerado. Pero lo que rechazaban los que desdeñaban la novela y criticaban los productos de la imaginación, no dejaba de resultar fascinante para los lectores de novelas, a quienes precisamente lo inverosímil de las acciones podía parecer extraño y cautivador, y lo exagerado de los sentimientos algo insólito y digno de admiración. Así, por otro lado, el adjetivo *romantic* pasa de lo novelescamente irreal a lo poético a través de lo insólito en la vida cotidiana, con lo cual el encanto de lo novelesco pudo encontrarse también pronto en acontecimientos comparables de la vida, en lugares antiguos y en sus correspondientes escenarios, y finalmente incluso en la soledad de la naturaleza (Jauss, 1970/2000: 43-44).

(139) Vid. al respecto las monografías de Aurora Egido (2005, 2011).

> del personaje […]. Hoy, si se emprende una aventura, sabemos que acabará en fracaso […]. Cuando leemos *El castillo* de Franz Kafka, sabemos que el hombre nunca entrará en el castillo. Es decir, no podemos creer de verdad en la felicidad y el triunfo. Y quizá esta sea una de las miserias de nuestro tiempo. Me figuro que Kafka sentía prácticamente lo mismo cuando deseaba que sus libros fueran destruidos: en realidad quería escribir un libro feliz y victorioso, y se daba cuenta de que le era imposible. Hubiera podido escribirlo, evidentemente, pero el público habría notado que no decía la verdad. No la verdad de los hechos, sino la verdad de sus sueños. Digamos que, a fines del siglo XVIII o principios del XIX (para qué molestarnos en discutir las fechas), el hombre empezó a inventar tramas […]. Esto degeneró en el relato con truco, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado toda clase de tramas. Estas tramas son a veces ingeniosas; si nos limitamos a contarlas, son más ingeniosas que las tramas de la épica. Pero, por alguna razón, notamos en ellas algo artificioso; o, mejor, algo trivial (Borges, 1967/2001: 67-69).

Mucho antes que Borges, en 1656, Jean Regnaud de Segrais, en su libro *Les nouvelles françoises*, expone una delimitación de los conceptos de *novela* y *romance* de especial interés:

> Qu'au reste il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman & la Nouvelle, que le Roman écrit ces coses comme la bienséance le veut & à la manière du Poëte, mais que la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'Histoire & s'attacher plutôt à donner les images des coses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure"[140].

Tiempo después, en 1785, Clara Reeve, en su libro *The Progress of Romance*, aduce una delimitación de los conceptos de *novela* y *romance* que ha sido citada y asumida posteriormente en infinidad de ocasiones:

> The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves[141].

(140) Cit., entre otros, por Edward C. Riley (2001: 192), trad. esp. de Mari Carmen Llerena: "Por lo demás, me parece que la diferencia entre el *romance* y la novela es que el *romance* escribe las cosas como conviene al decoro y a la manera del Poeta, pero la novela contiene más Historia y se esfuerza en dar la imagen de las cosas más como las vemos de ordinario que como nuestra imaginación se las figura".

(141) Cit., entre otros, por R. Scholes y R. Kellog (1966: 6-7): "El *romance* es una fábula heroica, que trata de cosas y gentes fabulosas. La novela es un cuadro de costumbres y de vida real, y del tiempo en que se escribió. El *romance* describe, con lenguaje, elevado, algo que no ha pasado ni pasará nunca. La novela presenta una relación familiar de esas cosas tal como ocurren cada día ante nuestros ojos, o como podrían ocurrirles a nuestros amigos, o a nosostros mismos" (*apud* Riley, 2001: 191).

El *romance* es ante todo una fabulación cuyo contenido se caracteriza por desarrollarse completamente al margen de convenciones racionalistas y exigencias reales, y cuya forma se adecua a un conjunto de expectativas aceptadas y consabidas por el público, y siempre adulterando la verosimilitud empírica. El *romance*, en consecuencia, representa la máxima expresión de lo que aquí he denominado la *fenomenología de lo verosímil*. Entre las formas más comunes de esta fabulación, además del *romance*, en la Edad Moderna, se encuentran en la Edad Contemporánea el melodrama y, en nuestros días, casi todas las formas de pseudoarte o *Kitsch.* Frente a la llamada *ciencia-ficción* que supone una construcción adulterada del Mundo (M) a partir del Mundo Interpretado (M_i), es decir, una visión falsificada del mundo no conocido, no categorizado o no interpretado racionalmente por los seres humanos en los términos de las ciencias categoriales, pero falsificada a partir de los conocimientos racionales construidos sobre el Mundo Interpretado científicamente (M_i), el *romance* sería una construcción adulterada del mismo Mundo Interpretado (M_i), ya no racionalmente, sino en términos de licencia poética, es decir, de impropiedad o imposibilidad empíricas, pero estéticamente verosímiles. En cierto modo, es el arte de "mostrar con propiedad un desatino" (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, IV, 27). Es, en suma, la *fenomenología de lo verosímil*. No hay que olvidar que el contenido de una obra de arte solo se puede tomar en serio si es formalmente verosímil, esto es, si, siendo, como en efecto es, falso, parece, fenomenológicamente, verdadero.

Entre las partes determinantes o intensionales que hacen posible la construcción del romance, figuran la fabulación sobrenatural, el personaje reducido a un arquetipo, el sujeto subordinado a la fábula o acción, la teleología moral de los hechos, y un lenguaje preceptivamente decoroso e incluso *Kitsch.* La fabulación sobrenatural, o presencia de acontecimientos que rebasan las posibilidades de la razón humana, se impone sobre una historia de aventuras o de amor, o de ambas cosas. La fabulación comprende viajes, búsquedas, "trabajos", intenciones frustradas de regreso... Está más próximo al mito que a la novela. Lo sobrenatural se presenta en el *romance* como algo comúnmente aceptado. El sueño adquiere a veces un estatuto comparable al del mundo real. A su vez, el personaje protagonista es un arquetipo. Incluso podría afirmarse que todos los personajes son arquetipos lógicos de formas de conducta. Están reducidos a la acción que representan. Carecen de profundidad psicológica. En consecuencia, el sujeto actúa siempre subordinado a la fábula. La acción desborda al personaje, el cual existe en la medida en que actúa para confirmar las expectativas de una voluntad o imperativo moral trascendente. Desembocamos así, genológicamente, en la confirmación de una teleología moral. El desenlace de la acción suele estar

sancionado moralmente, de modo muy simple, fácil de percibir por el lector o espectador. Hay una ordenación teleológica de los hechos hacia una finalidad moralmente codificada, catártica incluso. El *romance* implica una realidad moral trascendente que guía la acción del héroe. La voluntad del personaje, del arquetipo y protagonista, es la voluntad de un orden moral trascendente. Anagnórisis y peripecias dominan el transcurso de la acción, muy al margen de toda causalidad y lógica, de modo que la acción no debe considerarse como algo azaroso, sino como una suerte de sucesividad en la que interviene una voluntad trascendente, providencial o divina, desde la cual la existencia humana adquiere un significado prototípico. Conviene advertir, finalmente, que el lenguaje del *romance*, como el del *Kitsch*, posee atributos de gravedad, de elevación estilística, de grandeza moral, con frecuencia artificiosos y a veces hueros, pero siempre decorosos, conforme a una preceptiva que ordena a los personajes, en su *fábula* y su *lexis*. Es un lenguaje muy codificado, cuyos tonos y registros son bien conocidos por el público, quien fácilmente se deja conmover. El *romance*, por ejemplo, se identifica fácilmente con los principios clásicos del decoro (excepto la verosimilitud); el melodrama, hace lo mismo con los valores de la sociedad burguesa ilustrada y decimonónica; el cine *Kitsch* apenas utiliza un conjunto muy limitado de expresiones lingüísticas para hacer progresar la acción en medio de topiquísimos diálogos entre los personajes, con frecuencia absolutamente huecos.

El *romance*, el melodrama, el *Kitsch*..., son productos que surgen de una determinada moda. No aportan nada nuevo, sino que se mueven en un determinado horizonte de expectativas ya creado, que ni superan ni transforman, pero que explotan hasta el agotamiento. Confirman un sistema de normas objetivas que garantizan rápidamente su recepción popular y masiva, cuyo fin es el consumo. Muchas obras consideradas literarias no son otra cosa que *romances*, *melodramas* o simplemente piezas *Kitsch* dignificadas y popularizadas canónicamente, incluso en medios académicos. Es lo que sucede con buena parte del teatro de Lope y Calderón; casi todo el teatro áureo español responde al modelo de un *Kitsch.* La importancia en la historia de la literatura española de fábulas inspiradas y desarrolladas según los esquemas de formas como el *romance*, el *melodrama* y el *Kitsch* es muy notable, y su consideración haría tambalear a más de una obra de Lope y Calderón, y acaso también del propio Cervantes[142]. Riley se preguntaba

(142) Es bien conocida la propuesta clasificatoria de Riley (2001: 194-195) respecto a la literatura cervantina, según la cual distingue entre relatos en los que predomina el *romance* (*La Galatea*, el *Persiles*, *El amante liberal*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La espa*ñola inglesa, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*), la novela (el *Quijote*, *Rinconente y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*), y una mixtura o amalgama entre *romance* y novela (*La gitanilla* y *La ilustre fregona*).

con énfasis por qué Cervantes no había roto completamente con las formas del romance. Hay muchas respuestas posibles, y creo que entre ellas figuran dos principalmente: en primer lugar, porque Cervantes construye la novela moderna a partir de partes intensionales o determinantes del *romance*, realidades efectivamente existentes, inscritas en una tradición identificada, y sobre las cuales el propio autor del *Quijote* elabora dialécticamente una nueva idea de novela; en segundo lugar, porque de este modo Cervantes asegura y confirma la recepción popular, es decir, la lectura por parte de un público que, paradójicamente, sin duda, era el mismo que rechazó su teatro. Entre 1550 y 1615 lo que hoy conocemos como novela se encontraba en sus momentos más germinales. Existía una prosa de ficción, más o menos literaria, que podría considerarse como pre o protonovelesca, según Riley, es decir, había un material no formalizado en términos de novela moderna, la cual no existiría en la forma que hoy conocemos de no haber sido por Cervantes. La novela era en el siglo XV europeo un mundo pendiente de construcción ontológica: si bien sus materiales comenzaban ya a estar plenamente disponibles, nadie había afrontado sólidamente su formalización literaria. Cervantes lo hará. Por eso puede decirse que la novela es una materia formalizada por el *Quijote*, es decir, un mundo (M) categorizado e interpretado (M_i) por Cervantes.

4.4. Novela morisca

La novela morisca tiene en el siglo XVI tres obras de referencia, constitutivas del género: *El abencerraje* (*ca.* 1560) de autor anónimo, *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, y la "Historia de los enamorados Ozmín y Daraja", incluida en la *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. Sin embargo, el siglo XVII se caracterizará no tanto por dar lugar a nuevas novelas moriscas, sino sobre todo por incorporar *partes intensionales* o *determinantes* de la novela morisca como *partes integrantes* o *extensionales* de nuevas obras narrativas. En el caso de Cervantes, el *Quijote* y *El amante liberal* son los ejemplos más expresivos de esta práctica, caracterizada por introducir en el *género* de la novela algunas *especies* paradigmáticas de la novela morisca. Se trata, indudablemente, de partes determinantes o intensionales de este tipo de relatos que operan en el *Quijote* como partes integrantes o extensionales, a través de figuras como el morisco Ricote y su hija Ana Félix, por un lado, o, por otro lado, de personajes como Zoraida, Agi Morato, el capitán Ruy Pérez de Viedma o los diferentes tipos humanos, entre esclavos, corsarios y renegados, implicados en su huida, rescate o cautiverio. En palabras de Carrasco Urgoiti,

> En *El Abencerraje* confluyen las dos grandes corrientes del arte de ficción: la fabulación idealizadora y la representación de la realidad. Si por el planteamiento del caso y la actuación de los principales personajes la novelita corresponde a la primera categoría, se distancia de ella al prescindir de los elementos maravillosos e incluso las hazañas que atribuyen fortaleza inverosímil a los personajes. Las acciones ejemplares ocurren en un entorno físico y humano comparable al que la vida ofrece, aunque aparezca selectivamente caracterizado. Esta convergencia, que no choca al lector actual, era poco común en la creación literaria del siglo XVI y es uno de los valores de la novela morisca, que con la obra que comentamos (Carrasco Urgoiti, 2001: 58).

"Esta convergencia", entre la fabulación que evita la inverosimilitud eludiendo lo sobrenatural y la referencia a hechos implicados en situaciones muy conflictivas y complejas de la vida real, que Carrasco Urgoiti identifica en *El abencerraje*, y que Riley (2001) había objetivado en la amalgama entre el *romance* y la novela, resultará fundamental en toda la producción narrativa de Cervantes, especialmente en los episodios de Ricote y Ana Félix, por una parte, y de Zoraida y el cautivo, por otra. Las historias de estas parejas de personajes se construyen sobre la amalgama de partes integrantes o extensionales que, apenas unas décadas antes, durante la segunda mitad del siglo XVI, se habían introducido en la literatura como partes intensionales o determinantes no solo de la novela morisca, sino también de la novela bizantina o de aventuras, e incluso de la novela sentimental, de ascendencia italiana. No deja de ser original que en la historia del capitán Ruy Pérez y la joven mora, obsesionada místicamente por la Virgen María, el hecho causal de la futura dicha de los amantes haya sido el cautiverio de uno de ellos, precisamente cuando el género bizantino cifraba frecuentemente en una captura el comienzo de las desdichas. Tratamientos cervantinos de esta naturaleza remiten una y otra vez, al hablar de las *facultades*, a una subversión dialéctica en la literatura de Cervantes de los géneros literarios de referencia, sobre los que el autor del *Quijote* escribe su propia novela.

La causalidad, influencias y consecuencias de la novela morisca, que, procedente de decisivas implicaciones en el romancero y en la novela bizantina, atraviesa la segunda mitad del siglo XVI para impregnar extensionalmente partes integrantes decisivas de buena parte de la literatura del siglo siguiente (Carrasco Urgoiti, 1990, 1996; Morales, 1972), ponen de manifiesto el hecho de que los géneros literarios no responden en su evolución a un sistema, preconcebido o apriorístico, como se ha postulado desde corrientes positivistas y formalistas, según los cuales todo estaría relacionado con todo, ni tampoco a enfoques asistemáticos, de naturaleza posmoderna e idealista, que se afirman sobre la ilusión de que nada está relacionado con nada. No, los

géneros literarios no responden ni a una evolución sistemática o previsible ni a una configuración asistemática y arbitraria, sino a una combinación o *symploké* objetivada formalmente en los materiales literarios a lo largo de su historia, de modo que unos géneros están relacionados con otros, pero no con todos. Y esta relación es diamérica, y no metamérica, desde el momento en que se establece no entre totalidades enterizas (la lírica en bloque sobre la novela considerada globalmente), sino a través de *partes extra partes*, es decir, mediante la relación en *symploké* entre partes determinantes o intensionales, integrantes o extensionales y distintivas o constituyentes (el endecasílabo petrarquesco en la lírica española, introducido por Boscán y Garcilaso; la asimilación de varias formas del *romance* en el formato de la novela; la emancipación del entremés, como pieza dramática capaz de autonomía más allá de la sintaxis que motivó su nacimiento como representación subordinada a los entreactos de las comedias; la presencia dialéctica en el *Quijote* de moriscos como Ricote y Ana Félix, figuras tan contrarias a la idea que de los moriscos mostraban los escritos religiosos y políticos de la época, así como los tópicos sociales del momento, etc.).

Como es bien sabido, los temas de la novela morisca encontrarán en la dramaturgia de Lope de Vega una dilatada expresión escénica, seguida a su vez por diferentes autores, hasta bien entrado el siglo XVIII. Y en el ámbito de la narrativa, de nuevo es obligado citar las palabras de Carrasco Urgoiti a propósito de Cervantes y el *Quijote*, pues, "aunque no es exacto calificar la historia del Cautivo, que aparece en la primera parte de *Don Quijote* (1605), como novela morisca, tampoco sería justo desconocer la impronta de tal modalidad novelística en este episodio y otros segmentos cervantinos que reflejan su experiencia de cautiverio y conocimiento de las nuevas fronteras en que se cruzan los destinos de cristianos y musulmanes" (Carrasco Urgoiti, 2001: 79). La novela morisca se nos conserva como un género caracterizado por la liberalidad caballeresca y la tolerancia humana, pero en ella tanto la liberalidad como la tolerancia son idealismos del más alto grado, desde los cuales se ponen de manifiesto precisamente sus contrarios, la intolerancia y la esclavitud.

4.5. Novela renacentista italiana, novela sentimental o cortesana

La historia entreverada de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando constituye una de las novelas intercaladas o integradas en el *Quijote* cuyos rasgos son propios de la denominada novela sentimental, o incluso novela cortesana, cuya referencia nuclear y primigenia cabe situarla en buena parte de la narrativa renacentista italiana, encarnada en la obra de autores que siguen el modelo del cuento o la novela breve,

como Giovanni Bocaccio (*Decamerone*), Matteo Bandello (*Novelle*)[143], Antonfrancesco Grazzini (*Le Cene*)[144], Giovanni Francesco Straparola (*Le piacevole notti*)[145], Agnolo Firenzuola (*Novelle*)[146] o Giovanni Battista Giraldo Cinthio (*Hecatomimithi*)[147]. Estos autores legitiman la validez de la realidad cotidiana como materia novelable, esto es, la formalizan estéticamente, y al margen de toda preceptiva, hasta el punto de convertir esa realidad mundana, progresivamente anti-heroica, en una parte determinante o intensional de lo que habrá de ser la novela moderna, tal como la configura Cervantes, sobre todo en lo referente a la serie de sus doce *Novelas ejemplares*.

> La gran renovación que el humanismo impone en Europa en el período renacentista influye sobre el género, de origen medieval tardío, y limita su expansión y lo hace derivar hacia otros géneros que lo absorben, al tiempo que ponen una nota de novedad a la prosa narrativa de índole humanística y que se difunde por la imprenta en los casos afortunados (López Estrada, en Carrasco Urgoiti *et al.*, 2001: 107).

A diferencia de lo que sucede en *El curioso impertinente*, relato leído dentro del *Quijote*, y en el que los personajes protagonistas, Anselmo, Lotario y Camila, pertenecen doblemente al mundo de la ficción, la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando se cuenta a la par que se narra y evoluciona el relato mismo del *Quijote*. Es la suya, además de una

---

(143) Matteo Bandello llegó a componer hasta doscientas catorce *novelle* en lengua romance, cuya aportación más notable consiste en la revelación literaria de las costumbres naturales de su siglo. Mayor interés ofrecen sus cuentos, en los que se confirma la validez de la realidad cotidiana y costumbrista como temática propia de la narrativa, y de los que abundantes escritores posteriores —entre ellos Shakespeare— tomaron buen número de motivos. En España se editaron en 1589 quince de estos cuentos de Bandello, de los que Montemayor toma el episodio de *Félix y Felismena* para su *Diana*, del mismo modo que Lope de Vega y Calderón habrán de hacer más adelante en sus respectivas obras *El villano en su rincón* y *La española de Florencia.*

(144) Apodado "El Lasca", compuso veintidós novelas cortas, agrupadas bajo el título de *Cenas*, en las que predomina lo cómico y el desenlace feliz

(145) Colección de cuentos que siguen el estilo de Boccaccio, con su mismo tono licencioso y optimista.

(146) Firenzuola, además de componer, con asuntos bastante escabrosos, *Los razonamientos de amor*, se dedicó a la realización de algunas adaptaciones, entre las que figuran *El asno de oro*, de Apuleyo, alterando escenarios y personajes, y el apólogo titulado "La primera vestidura de los animales", procedente del *Panchatranta* sánscrito, sirviéndose para ello de una versión española del *Directorium humanae vitae*, de Juan de Capua (1262/1278).

(147) Colección de cien novelas convencionalmente narradas por hombres y mujeres que abandonan Roma tras el saqueo de 1527, en clara imitación de los recursos de Boccaccio, la séptima de las cuales sirvió de fuente a Shakespeare para la composición de su *Othelo*.

novela sentimental, una novela perspectivista, caracterizada por la pluralidad de narradores *autodiegéticos*, pues forman parte de la historia que cuentan, en calidad de protagonistas, como ocurre con Cardenio y Dorotea, y *equiscientes*, o incluso *deficientes*, ya que con frecuencia ni siquiera saben exactamente lo que está sucediendo o ha sucedido. De un modo u otro, en el desenlace de estos episodios de amor pseudo-cortesano, sus personajes protagonistas se entrelazan y relacionan con los personajes del *Quijote*. En la segunda parte de la novela, ya no se incorporan extensionalmente relatos de esta especie. Acaso la presencia del algún personaje, como la figura fugaz de la homicida Claudia Jerónima (II, 60), a las puertas de Barcelona, y entre bandoleros y familiares monacales que la habrán de acoger tras haber dado muerte infaustamente a su amante, puede hacernos pensar en episodios afines a la novela sentimental, que, en cualquier caso, no serán ya objeto de desarrollo narrativo[148].

La *novella* renacentista de ascendencia italiana puede considerarse como una especie narrativa del género novelesco determinada por la presencia o intensionalización de personajes procedentes de un ambiente urbano o cortesano, protagonistas de una acción o fábula de temática amorosa o sentimental, en la que los conflictos son ante todo psicológicos, es decir, de naturaleza dramática, antes que de tipo lógico-político, lo que podría desembocar en un desenlace trágico, que tampoco está definitivamente excluido. Asimismo, otra de sus dimensiones determinantes o intensionales es, pese al grado a veces elevado de picaresca, la teleología moralizante, decorosa o ejemplar. En segundo lugar, entre sus partes integrantes o extensionales figuran con frecuencia elementos y motivos procedentes de la literatura costumbrista, picaresca, morisca o pastoril. Finalmente, las partes distintivas de este tipo de novelas están objetivadas en los prototipos, características y accidentes que les confiere cada autor en el proceso mismo de su elaboración, y que, en el caso de Cervantes, se orientan de forma manifiesta hacia la crítica de las Ideas formalizadas en los materiales literarios implicados en la fábula de tales relatos. Así, por ejemplo, la interpretación de este tipo de críticas, subyacentes en los relatos intercalados del *Quijote*, ha llevado a Ricapito a hablar de la historia de don Fernando y Dorotea como de una parodia de "la perfecta casada", que en definitiva resulta ser "la perfecta ingeniosa":

(148) Sobre la novela cortesana o sentimental en el Renacimiento y el Siglo de Oro, vid., entre otros, Blay (1992), González de Amezúa (1956-1958), González Rovira (1996), Infantes (1999), Kany (1937), Lasperas (1987), Palomo (1976), Rey Hazas (1982), Rohland (1986, 1999) y Vigier (1984).

> Este truco por parte de Cervantes pertenece a una serie de desarrollos semejantes. El engaño consiste en conducir al lector por los caminos de una pista positiva. Pero en medio del desarrollo del episodio, Cervantes vuelca las bases del enamoramiento y los amantes anteriores se juntan. Todas las posibilidades de un casamiento ideal se desvanecen en medio de juegos irónicos y triviales. En cuanto a Fernando, Dorotea le convence de que cuando juró que se iba a casar delante del icono de la Virgen, esto constituía ya un casamiento. Cervantes recurre al concepto del matrimonio verbal de Dorotea con Fernando. Nada de ideal; de hecho, una caricatura del concepto del matrimonio ideal. Es una serie de engaños y contra-engaños digna de una comedia de capa y espada. El mundo ideal no se sustenta de tales engaños. Se resuelve en un ambiente de amor elevado, no en medio de engaños necios y triviales. No es que Cervantes esté burlándose del concepto del matrimonio, sino de la conducta humana, que a veces es igualmente necia y trivial. Lo que pudo haber sido cebo para la creación de unos matrimonios en un plano ideal se vuelve caricatura y broma. En vez de tener "la perfecta casada" se acaba con la perfecta ingeniosa (Ricapito, 2009: 142).

En el caso de *El curioso impertinente*, el idealismo de inspiración neoplatónica se destruye igualmente en el desenlace que impone Cervantes a la estulticia del protagonista. Quien piensa en la infidelidad, perece en ella, víctima propiciatoria. Una vez más, el autor del *Quijote* disuelve en su combinación de ideas críticas todos los idealismos y utopías del Renacimiento, entre ellos, y de forma muy expresiva, los ideales de la novela cortesana.

> Al amigo Lotario no le pasa por las mientes hacer tal traición a Anselmo; es al principio un fiel amigo, digno del concepto de verdadera amistad. Parecería que los tres podrían haber sido un pequeño grupo que, "petrarquescamente" podrían irse por el bosque a entretenerse recitando poesías. Pero Cervantes no tiene tal propósito. Lo que a Cervantes le gusta es destruir una situación ideal disolviéndola en una serie de actos medidos por la estulticia, una estulticia que se vuelve grave al final. En vez de tender una escala hacia el paraíso, como describe neoplatónicamente Fray Luis de León, en este episodio se desciende en una enrevesada escala hacia el purgatorio, porque la vida de Anselmo no es otra cosa que un purgatorio viviendo con sus dudas sobre la (in)fidelidad de su mujer. Cervantes enfatiza esto creando una situación en que los inocentes (Lotario y Camila) se transforman totalmente de esposa y amigo fiel en una mujer lujuriosa y un amigo traidor. Dudo que el neoplatonismo, que trataba de enaltecer al género humano a mayores y más edificantes acciones, aceptara el desenlace vergonzoso de "El curioso impertinente" (Ricapito, 2009: 142-143).

4.6. Novela picaresca

Entre la aparición de la primera parte del *Guzmán* (1599) y la primera parte del *Quijote* (1605) hay una intensa expansión de la novela picaresca. Riley (2001) interpretó que tal desarrollo de la picaresca debe entenderse en cierto modo como una reacción contra la pseudo-literatura de ficción propia del *romance.*

Al igual que el resto de los modelos paradigmáticos de novela presentes en el Siglo de Oro, la novela picaresca no se objetiva en el *Quijote* como parte esencial o determinante suya, obviamente, sino como parte integrante o extensional, dada de forma muy concreta en episodios muy puntuales de la fábula principal, como es el caso del encuentro de don Quijote y Sancho con los galeotes (I, 22), o de la inserción, entre los múltiples acontecimientos que tienen lugar en la venta de Juan Palomeque, de la historia de don Luis y doña Clara (I, 43).

El encuentro con los galeotes cita a don Quijote directamente con el mundo de la picaresca, frente al cual se distancia decorosamente, no solo por el desconocimiento que aduce respecto a las voces de germanía, sino incluso por un especial interés, dado en ese momento, por enajenarse incluso de los principios fundamentales de la Ley y la Justicia propios de la sociedad política de su tiempo. Al embrutecido Ginés de Pasamonte compete, en su diálogo con don Quijote, codificar la picaresca como género literario, a propósito de la autobiografía que, audazmente, promete escribir en galeras hasta el día de su muerte, la cual ha de ser tan buena "que mal año para Lazarillo de Tormes, y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren" (I, 22). Cervantes, como Ginés, tiene conciencia de la novela picaresca como género literario. El autor del *Quijote* tomará una parte intensional de ella para integrarla extensionalmente en su propia novela. Con anterioridad lo había hecho en *Rinconete y Cortadillo*, que, sin ser esencialmente una novela picaresca, codifica desde un punto de vista extensional buena parte de sus ingredientes, con objeto de subvertir de forma dialéctica, desde ellos, la complejidad crítica de la vida real (Maestro, 2007). El progreso que a lo largo del siglo XVII experimentan las formas determinantes de la novela picaresca exige retrotraerse o regresar a la aparición del *Lazarillo de Tormes* (1554), obrita que "durante medio siglo —en opinión de Carrasco (2001: 220)— no fue más que una obra genial en solitario que portaba en germen el modelo virtual del nuevo género, pero de por sí fue históricamente irrelevante hasta 1599; es el éxito editorial de Guzmán y la posterior aceptación de las dos obras lo que da existencia histórica al nuevo género". Una vez más se comprueba que lo importante no es el hallazgo o el descubrimiento, sino su justificación histórica y contextual, es decir, la potencia causal de un hecho, en este caso el

Lazarillo de Tormes, obra fundacional de un género literario que solo triunfa, y es codificable como tal, cuando la novelita primigenia hace posible la composición de nuevas y sucesivas novelas de su mismo género (*Guzmán de Alfarache*, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, *Vida del Buscón*, *La pícara Justina*, *La hija de Celestina*, *Vida y hechos de Estebadillo González*...), así como también la integración de cualidades específicas suyas, esto es, como especie literaria, en novelas propias de otros géneros, como sucede en efecto con *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros* y, también, el *Quijote*.

La autobiografía cuyo referente es un ser humano que no sabe escribir, y que como paria propio de su tiempo ha vivido en condiciones tales que no puede permitirse sentimientos como la vergüenza o el pudor, constituye uno de los elementos nucleares de la picaresca como género literario. El despliegue, a través del servicio a varios amos, de la expresión autobiográfica del protagonista, anclado en las sentinas de la sociedad, permite a los inteligentes autores de estas novelas ejercer una crítica histórica, social y política cuyas dialécticas resultaban intolerables desde numerosos puntos de vista. La mayor parte de estas novelas concluyen en un relato que, tras su lectura, contiene la explicación teleológica que justifica un final irreversible de deshonor sin vergüenza ni pudicia alguna. Simultáneamente, la dimensión epistolar ha sido señalada por autores como Rico como parte determinante del género[149]. Si estos son algunos de los rasgos esenciales o partes determinantes de la novela picaresca como género literario, fácilmente se comprueba que Cervantes no las suscribió al completo, ni mucho menos, en su propia producción literaria. *Rinconete y Cortadillo* concluye *in medias res*, abiertamente, sin asignar a los protagonistas un destino clausurado. *El coloquio de los perros* excluye al ser humano, cínicamente, por supuesto, como protagonista relator de cualesquiera hechos narrados, entregando el testigo de la crítica y de la dialéctica a dos canes dotados de un racionalismo *sui generis*, y en absoluto exento de prejuicios auriseculares y antropoformos. En *La ilustre fregona*, la experiencia picaresca de los protagonistas se basa más en el trampantojo y la farsa que en la necesidad efectiva de supervivencia: Diego de Carriazo y Tomás de Avendaño son nobles que "juegan" a ser pícaros, de modo comparable *mutatis mutandis* a don Luis —no igualmente doña Clara— en el *Quijote*, o a los artificiales Grisóstomo y Marcela, que "juegan" a ser pastores. La picaresca, en Cervantes, no será nunca una parte esencial o determinante de sus novelas, comedias y entremeses, sino un referente integrante o extensional en sus creaciones literarias, con la finalidad

(149) Rico dice estar convencido de que el modelo esencial del *Lazarillo de Tormes* es el epistolar: "La carta de Lázaro aspira a explicar por qué le han pedido que escriba una carta. El supuesto género literario del Lazarillo de tal modo forma parte del argumento" (Rico, 1970: 21).

frecuente de subvertir posibles interpretaciones que afectan de forma directa a la complejidad de la vida real, a través de constantes impactos dialécticos sobre los referentes normativos del género picaresco propiamente dicho.

La historia de don Luis y doña Clara (I, 43) desarrolla un recurso afín al que figura en *La ilustre fregona*, en el que los nobles protagonistas simulan llevar vida de pícaros para que uno de ellos acceda al amor de la moza. En el caso del *Quijote*, no sorprende que la "discreta" Dorotea se ofrezca a hacer de *celestina* entre don Luis y doña Clara: "que yo espero en Dios de encaminar de manera vuestros negocios que tenga el felice fin que tan honestos principios merecen" (I, 43). Los villanos son objeto de imitación fraudulenta por parte de los nobles, pero no a la inversa. La clase socialmente más poderosa, el estamento nobiliario, puede permitirse "juegos" que a los más plebeyos les están completamente vedados. Marcela tiene el seguro de su riqueza; Grisóstomo, el de su linaje, estudios y bienes de fortuna; don Luis es hijo de un alto aristócrata; Dorotea lo mismo es la princesa Micomicona que la amada despechada del hijo de un conde de Andalucía; el cura y el barbero "juegan" sus respectivos papeles en la cura de don Quijote; y hasta el socarrón Sansón Carrasco se incorpora en la segunda parte de la novela para rematar el juego jugando sus propias cartas de caballero andante; por no hablar de los duques aragoneses, con toda su corte de ociosos mayordomos, dueñas y demás figurones. Solo Sancho está imposibilitado de tales juegos, y apenas participa en ellos sino como títere y figura burlada. En el caso de don Luis, la vida libertaria de un mozo de mulas, tan afín en cierto modo a la picaresca, representa la forma evasiva de acceso a doña Clara. Con todo, al ser descubierto por los criados de su padre, don Luis se resiste, apelando a una idea completamente ideal y genitiva de libertad (creer que uno puede hacer lo que quiere), algo que choca frontalmente con la razón social y política (libertad ablativa que limita la libertad personal o genitiva), representada por su linaje familiar y los intereses estamentales a los que, quiéralo o no, está sujeto:

> —Yo soy libre y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno de vosotros me ha de hacer fuerza.
>
> —Harásela a vuestra merced la razón —respondió el hombre—, y cuando ella no bastare con vuestra merced, bastará con nosotros para hacer a lo que venimos y lo que somos obligados (I, 44).

4.7. Novela fantástica

El *Quijote* no es una novela en absoluto ajena a lo que puede denominarse literatura fantástica. De hecho, son numerosos los episodios que, en principio, de naturaleza fantástica o maravillosa, tienen cabida,

cuidadosamente integrados y extensionalizados, en la fábula de esta novela. No resulta en absoluto extraño que así sea, pues los libros de caballerías, con los que el *Quijote* mantiene una relación intertextual evidente y dialéctica[150], incorporaban episodios fantásticos y maravillosos como partes esenciales o determinantes suyas, definitorias intensionalmente del género literario propio de este tipo de novelas. Con todo, no deja de sorprender que, pese a la integración o extensionalización de referentes fantásticos, o incluso maravillosos, en el *Quijote*, nada de cuanto acontece o tiene lugar pueda ser calificado ni considerado como fantástico, y aún menos como maravilloso, desde un punto de vista intensional, esencial o determinante. Dicho de otro modo, lo fantástico y lo maravilloso quedan reducidos en esta novela de Cervantes a un efecto retórico e intertextual. Toda la "magia" que hay en la literatura precedente al *Quijote* está ausente del *Quijote*.

Así se explica que el paradigma de lo que puede considerarse intensionalmente relato o novela fantástica no se integre ni extensionalice en el *Quijote* de cualquier modo, sino que, en su formalización como materia literaria, responde a una construcción e interpretación muy específicas, de las que trataré de dar cuenta a continuación, y cuya conclusión estoy adelantando aquí: todos los elementos fantásticos y maravilloso presentes en la tradición literaria anterior a Cervantes, en especial la relativa a los libros de caballerías, entre otras muchas, están ausentes del *Quijote*, no desde un punto de vista formal, donde se los convoca precisamente para desmitificarlos, sino desde un punto de vista funcional, donde se declara y se afirma, en nombre de la razón crítica, su inexistencia. Como he explicado en mis trabajos sobre la religión en el *Quijote* (Maestro, 2009), esta novela está llena de referentes numinosos, mitológicos y teológicos, que resultan sistemáticamente desacreditados y esterilizados. Lo numinoso (encantadores, hechiceros, objetos mágicos, etc.) remite a la experiencia del desengaño, pues los hechos que lo constituyen tienen siempre una cita inexcusable con el fracaso de cada aventura que protagoniza don Quijote. Por su parte, lo mitológico, tan recurrente sobre todo durante la estancia en el castillo de los duques, remite una y otra vez a la experiencia del espectáculo, como farsa y como teatro burlesco: Merlín y sus demonios, las dueñas barbudas y doloridas, la fingida y enamoradiza Altisidora, etc. Lo mitológico solo se exhibe como materia

(150) Calificar el *Quijote* de libro de caballerías, como ha hecho José Manuel Lucía Megías en un artículo primerizo, si bien de fecha relativamente reciente, como es 2002, nos parece un error muy grave, sobre todo si se tiene en cuenta que lo reitera en 2004, citándose a sí mismo una y otra vez, con estas palabras: "El *Quijote* es un libro de caballerías de entretenimiento" (Lucía Megías, en Salvador Miguel *et al.*, 2004: 256). Por lo demás, su contribución es bastante útil, especialmente para quien no haya leído el *Quijote*, pues nos relata, si bien sumariamente, aunque con abundantes citas textuales, el argumento de múltiples episodios de la novela cervantina. Ofrece una breve, pero representativa, antología de citas.

de comedia grotesca. Finalmente, las creencias articuladas en una teología, en la cual resulta comprometida la doctrina tridentina, remiten formalmente al cumplimiento de un decoro religioso cuyo fondo es la nada: un cura que oficia de todo menos de ministro del Señor, persiguiendo a don Quijote por los caminos más accidentados e inhóspitos, un eclesiástico cortesano que aparece fugazmente en la casa ducal para protagonizar el más desafortunado reproche de la novela, el cual incluso sirve de pretexto al narrador para amonestar a un hombre de religión, un pastor fraudulento —Grisóstomo— que se suicida, etc. Lo numinoso, lo mitológico y lo teológico pueblan la novela cervantina solo formalmente, pero nunca funcionalmente. Su presencia es retórica y poética, mas no operatoria ni pragmática. Y es este tipo de presencia, artificial y formalista, la prueba más evidente de su inexistencia efectiva, racional y lógica, en un mundo interpretado e intervenido enérgicamente por la razón. Lo he escrito con reiterada frecuencia, y lo sigo subrayando: Cervantes es un racionalista y un ateo, es el Spinoza de la literatura (Maestro, 2005).

Hablar de los orígenes de lo fantástico y lo maravilloso en la literatura equivale a hablar de los orígenes de la literatura. El uno y el otro han estado siempre presentes en ella. Desde Homero y sus poemas *Ilíada* y *Odisea*. Por otro lado, afirmar que con la llegada de la Ilustración y el racionalismo contemporáneo lo fantástico y lo maravilloso han podido ver aminorada su presencia en las obras literarias es un error histórico fundamental[151]. En primer lugar, porque el racionalismo impacta en la civilización occidental —y en su literatura— mucho antes del siglo XVIII: desde la irrupción de la filosofía socrática expuesta por Platón, el racionalismo helénico tritura el mito y la retórica presocrática de una forma irreversible, desde el siglo V a.n.E. (Bueno, 1974). En segundo lugar, porque el racionalismo, lejos de destruir lo fantástico y lo maravilloso como referentes de una cultura y de una literatura, los hace más sofisticados, es decir, los perfecciona, dotándolos, estéticamente, de mayores posibilidades de explotación literaria.

Los géneros narrativos anteriores a la novela, como también sucedía con el teatro y las formas de poesía lírica, estaban llenos de referentes sobrenaturales, fantásticos y maravillosos. Poesía épica, pasajes bíblicos, tragedias clásicas, cantares de gesta, libros de viajes, crónicas de indias, historias artúricas, cuentos populares, romanceros, tratados de teratoscopia, taumatografías, crónicas de prodigios, libros de caballerías, comedias de magia, literatura de cordel, espectáculos populares…, constituyen una ontología de lo fantástico y lo maravilloso de la que autores como Cervantes

(151) David Roas, en sus trabajos sobre lo fantástico y lo maravilloso en la literatura española contemporánea, ha contribuido a poner de manifiesto este error, demostrando el fuerte desarrollo que estas categorías estéticas experimentan con el triunfo de la Razón Ilustrada en la Europa posterior al siglo XVIII (Roas, 2006).

podían disponer sin necesidad de ser excesivamente originales[152]. La amplitud del material es tan sobresaliente que resulta necesario formalizardo a través de conceptos solventes. Y lo primero que se impone es distinguir entre lo fantástico y lo maravilloso. Se han dado muchos criterios de discriminación de estas nociones, y, francamente, casi todos han incurrido en el mismo fracaso: el psicologismo. Pongamos algunos ejemplos. Ian Michael, con gran seguridad en sí mismo, escribe:

> En cuanto a los intentos de Todorov de teorizar los conceptos de lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico, ya comenté en mi estudio sobre "*De situ Indiae*" que no me parecían muy bien elaborados ni útiles en lo que al Medioevo se refiere. Prefiero ver la solución del problema en las relaciones a través del tiempo entre la literatura y la ciencia, que han sido mutuamente benéficas. Lofmark ya comentó que la credulidad humana cambia con el desarrollo de las ciencias y la tecnología. Hay que advertir que este no ha sido siempre progresivo, puesto que la ignorancia medieval era mayor en casi todos los aspectos que la de los filósofos de Atenas o los pensadores árabes. Me parece bastante fácil definir la diferencia entre una maravilla y una fantasía: esta última palabra era apenas usada por los poetas españoles de la primera mitad del siglo XIII: las dos ocurrencias de la palabra en el *Alexandre* y las cuatro en los poemas de Berceo significan "cosa inventada", "burla" o "mentira". Una maravilla, como un milagro, necesita ser vista y admirada por varios espectadores o testigos para que se acepte, mientras que una visión o una fantasía se basa en lo que Geoffrey Chaucer llamó "the celle fantastik", o sea, la celda o célula fantástica del cerebro de una sola persona, así que su aceptación depende solamente de nuestra credulidad individual (Michael, 2004: 293).

Con toda franqueza y rigor confieso que estas palabras de Ian Michael son de una pobreza conceptual extraordinaria. Y diré por qué. En primer lugar, es posible afirmar, sí, que la teoría de Todorov (1970) sobre la literatura fantástica sirve para "toda" la literatura excepto para la medieval; pero advierto que, a partir de las explicaciones de Michael, las ideas sobre lo fantástico y lo maravilloso que este hispanista nos ofrece pueden servir para "su" idea de la literatura medieval, pero no para el resto de la literatura, incluida la medieval. En segundo lugar, afirmar, citando el artículo de Lofmark, titulado "On Medieval Credulity" (1974), que "la credulidad humana cambia con el desarrollo de las ciencias y la tecnología" es hablar desde la solemnidad de lo obvio, sin advertir, además, una discriminación fundamental: que la credulidad es una cualidad subjetiva, propia del individuo, y no un predicable de la Humanidad, es decir, un hecho dado idénticamente en una colectividad

(152) Vid., en este sentido, entre otras, la antología española de literatura fantástica de Alejo Martínez Martín (1996).

de personas muy diferentes entre sí. La credulidad es libérrima, y cada cual tiene la suya. Dicho de otro modo: que la ciencia haga disminuir la nesciencia no significa que la ignorancia y la credulidad de todos disminuya siempre en la misma proporción y medida, ni con las mismas consecuencias. Nuestros primitivos contemporáneos —las gentes que viven hoy día en condiciones tribales y salvajes, esto es, bárbaras, objeto de explotación de "antropólogos" que les inducen a preservarse en su "identidad"— siguen creyendo en el poder de la magia y de la hechicería con la misma energía y rigor con que podría hacerlo el austrolopitecino del Paleolítico Inferior. En tercer lugar, la diferencia que propone Michael entre fantasía y maravilla se basa en criterios psicológicos y sociológicos: lo uno o lo otro es lo que decida la mayoría, y no una categoría estética definida con arreglo a un criterio normativo, no, sino según una percepción fenomenológica más o menos extendida o consensuada. Quiere esto decir que Michael rehusaría servirse de las leyes de la óptica para confirmar que la visión de un oasis inexistente en un desierto real es un espejismo, pues si es visto —y admirado— por "varios espectadores o testigos" habrá que aceptarlo, aunque se trate de un ilusionismo colectivo o de una hipnosis global. Identificar, además, milagro y maravilla[153], conforme al argumento del consenso social mayoritario equivale a desautorizar el uso de la razón con valor crítico, para afirmar apodícticamente cualquier tipo de fenomenología colectiva. Es una forma de legalizar la visión cavernícola de la realidad (son términos de Platón que remiten a la visión de un Mundo contemplado desde la Caverna). Finalmente, afirmar —citando a Chaucer, o a quien sea— que lo fantástico es una célula, aposento o experiencia psicológicos de un individuo, es incurrir en una vacuidad casi mística ("Engendred of humour malencolik / Biforen, in his celle fantastik", 1.1369-76; Chaucer, 1387/1997: 96). Dejemos a los poetas el uso de las metáforas. La figura explicativa por excelencia del investigador es de naturaleza gnoseológica, no tropológica. Michael no nos da ninguna definición ni de lo fantástico ni de lo maravilloso. Sus observaciones se limitan a la expresión de un sociologismo, para referirse a lo maravilloso, y a un psicologismo para hablar de lo fantástico.

A continuación trataré de explicar, desde los presupuestos del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, qué es lo fantástico y qué es lo maravilloso, para referirme, acto seguido, a uno de los episodios del *Quijote* que puede interpretarse como una demostración de lo que la literatura fantástica y la literatura maravillosa son. Voy a apoyarme para explicar estas nociones en la ontología, la antropología y la estética materialistas, es decir, en el *espacio ontológico*, el *espacio antropológico* y el *espacio estético*.

(153) Los milagros atribuidos a Cristo, esto es, al Jesús histórico, no pueden concebirse sino como hechos naturales que, quienes acompañaban o rodeaban al "Mesías", percibían como sobrenaturales, y a los que codificaron como "milagrosos" (Esquinas Algaba, 2007).

1. Desde el punto de vista del *espacio ontológico*, hemos de distinguir el Mundo (no conocido, no interpretado) del Mundo Interpretado: M / M_i. El Mundo (M), identificado como *noúmeno* por Kant, o como *natura naturas* por Bruno, es la materia ontológica general. Algo así como lo que quedaría del mundo si suprimiéramos el Universo. Pongamos un ejemplo aún más crudo: sería comparable a la CPU informática de un ordenador que no poseyera en su interior un sistema operativo (Windows 8, p. ej.) capaz de hacerlo funcionar. Por su parte, el Mundo Interpretado (M_i) designa la materia ontológica especial, es decir, lo que es efectivamente el mundo en que vivimos una vez que ha sido interpretado, analizado y categorizado por las ciencias, la crítica, la razón, el conocimiento. Es el mundo fenoménico intervenido y ordenado por la razón, como sistema operativo capaz de hacer legible y operable el contenido (informático, esto es, informatizable) del ("disco duro" que es el) Mundo (M). El Mundo Interpretado está constituido por un espacio ontológico en el que es posible distinguir tres tipos de materialidad: la física o referencial (M_1), la psicológica o fenomenológica (M_2) y la conceptual o lógica (M_3). ¿Qué lugar ocupan en este concepto de mundo lo fantástico y lo maravilloso?

Lo primero que se confirma es que lo uno y lo otro pertenecen al Mundo Interpretado, ya que son hechos estéticos que se dan al entendimiento humano, y que han sido concebidos por la razón humana, y no fuera de ella. Concebidos por la razón humana, sí, pero, ¿a partir de qué? A partir de elementos del Mundo Interpretado, no del Mundo desconocido. Los "misterios", todos los "misterios", forman parte de este mundo, y no de un mundo metafísico o "más allá". Esto significa que lo *maravilloso* es, desde el punto de vista del espacio ontológico, una interpretación racionalmente idealista y deliberadamente adulterada del Mundo Interpretado (M_i), siempre a partir de hechos ideales atribuidos al Mundo (M) desconocido. La ciencia-ficción, por el contrario, es la adulteración de un Mundo (M) ignoto a partir de un conocimiento idealizado del Mundo Interpretado (M_i), que se proyecta imaginariamente "más allá" de las posibilidades racionales y empíricas de la ciencia, es decir, más allá de hechos operatorios probados. Lo *fantástico*, por su parte, en el contexto del espacio estético, es una interpretación psicologista de lo sobrenatural, esto es, una interpretación dada en M_2, en la conciencia o imaginación humanas, pero no en M_1, no en el mundo físico efectivamente existente. Del mismo modo, lo *maravilloso* es una interpretación normativa de lo sobrenatural, dada esta vez en M_3, es decir, explicada desde criterios racionales y lógicos, de modo que, o bien estamos ante el *enigma*, lo que no podemos conocer por falta de desarrollo científico (sobrenatural aceptado), o ante el *trampantojo*, una apariencia engañosa cuyas causas y consecuencias son racionalmente explicables (sobrenatural explicado). Cervantes, en el *Quijote*, nos presenta como trampantojos la mayor parte de los episodios supuestamente sobrenaturales o

en apariencia maravillosos: el mono adivino, la cabeza encantada, la cabalgata de figuras numinosas y mitológicas desplegada por los duques ante don Quijote y Sancho, el viaje de Clavileño, etc… Lo mismo sucede, frente al lector real[154], con el relato que el protagonista hace de su estancia en la Cueva de Montesinos. Para el lector real, lo que dice don Quijote es resultado de su locura, o de su juego, es decir, es un relato de contenidos sobrenaturales explicados por la demencia o ludopatía del ingenioso hidalgo. Sin embargo, los mismos hechos, para Cide Hamete, formarán parte de lo "sobrenatural aceptado", al igual que para el morisco aljamiado, traductor del manuscrito árabe, pues ni el uno ni el otro desmienten el testimonio de don Quijote. Para Sancho, sin embargo, cuyas posibilidades de interpretar el mundo son mucho más limitadas que las de otros personajes, el relato de don Quijote comenzará siendo el de unos contenidos sobrenaturales explicados por la locura de su amo, y, paradójicamente, acabará siendo el de unos contenidos fantásticos de los que solo él dudará psicológicamente —encantamiento de Dulcinea incluido— ante la falta de pruebas que le confirmen de forma definitiva que todo es una farsa de los duques y del propio don Quijote. Quiero decir con todo esto que, desde el punto de vista del espacio ontológico, lo maravilloso se explica siempre racionalmente en el mundo terciogenérco o mundo de las materialidades conceptuales o lógicas (M_3), bien como una apariencia cuyos engaños o mitos la razón hace visibles y legibles, bien como un "enigma" que exige a la ciencia un desarrollo mayor para proceder a su interpretación y análisis. Por su parte, lo fantástico, en el espacio ontológico, es un hecho que se resuelve siempre en el contexto de la materia psicológica, fenomenológica o segundogenérica (M_2). Lo fantástico es, pues, un "hecho de conciencia"; lo maravilloso, por su parte, es un hecho normativo, bien explicable (sobrenatural interpretado, trampantojo), bien inexplicable (sobrenatural no interpretado, enigma). Lo fantástico y lo maravilloso no son patologías, sin más, ni anatomías patológicas[155], de la materia física (M_1), son,

(154) Perdónese la redundancia: no hay más lectores que los lectores reales. Toda esa serie de lectores ideales, lectores modélicos, lectores implícitos, lectores explícitos, lectores informados, archilectores, lectores implicados, y su largo etcétera, no son más que figuras retóricas desplegables, con las que la teoría literaria contemporánea confita las mentes de lectores (reales) a quienes se les hace creer que, al final de la novela, pueden llegar a ocupar el podium de ese supuesto, ideal y metafísico, "lector modelo". A veces, la teoría de la literatura es más irónica que la propia literatura.

(155) La taumatografía, por su parte, designa la descripción de lo maravilloso, insólito o portentoso, *pero* desde el punto de vista de la física y la historia natural, buscando sus relaciones lógicas y causales en la explicación de los hechos naturales. La taumatografía excluye toda interpretación alegórica, profética o divina, de los fenómenos a los que se refiere. Es término que surge en el siglo XVI, si bien no se generaliza hasta el siglo XVII. Los taumatógrafos interpretan, pues, lo prodigioso y monstruoso como un error de la naturaleza (*errata Naturae*). Siguen principios aristotélicos, que consideran incompatibles con lecturas adivinatorias. Vid, sobre los libros de prodigios en el Renacimiento, la obra de Vega Ramos (2002).

en todo caso, patologías fenoménicas propias de una experiencia psicológica (M_2), que permiten estudiar y conocer mejor el carácter de ciertos individuos o personajes que las padecen, como sucede con don Quijote, y también con Sancho. Cuando tales patologías infectan el mundo conceptual o lógico, la situación resulta de extrema gravedad, pues el racionalismo sigue funcionando, pero desde un idealismo enfermo, y sus desenlaces puede ser terribles, porque cuando el ser humano usa la razón de modo irracional o aberrante, valga la paradoja, surgen monstruosidades como el Nazismo, en el que un Estado "racionaliza" funcionalmente el exterminio con toda su industria y destreza, por ejemplo. Los usos aberrantes de la razón —esos que producen monstruos— son muy variopintos y útiles, y en ellos cabe desde la sofística académica más recurrente, como la posmodernidad, de todos conocida, hasta la alienación colectiva y progresiva de una sociedad política, que puede llegar a censurar toda razón incompatible con sus oníricas monstruosidades. Volvamos al *Quijote*.

2. Desde el punto de vista del *espacio antropológico*, la situación es mucho más sencilla, ya que tanto lo fantástico como lo maravilloso se sitúan en el ámbito de explicaciones correspondientes al eje angular o metafísico, en el que se sitúan los componentes numinosos, mitológicos y teológicos de las experiencias y los hechos religiosos humanos. Ni lo fantástico ni lo maravilloso competen al eje circular o humano, sino como patologías psicológicas o fenomenológicas enfermizas, de individuos o gremios: nadie se encuentra *normalmente*, y ha de subrayarse aquí el valor de la palabra *normalmente*, con duendes, gnomos, hadas o zombis en su casa, a la hora de comer, ni en su oficina o lugar de trabajo, en horario laboral. Entendámonos: es normal una persona que organiza su vida según la mayor parte de las normas seguidas por la mayor parte de las personas que viven y conviven con ella. Que alguien haya visto fantasmas (en su espacio antropológico circular o humano) no prueba la existencia de fantasmas (ni siquiera en el eje angular o metafísico del espacio antropológico): lo único que prueba una declaración así es que la persona que la hace necesita un médico. El avance del racionalismo ha desterrado del espacio antropológico toda presencia de elementos fantásticos y maravillosos, incluso de su eje angular o numinoso, en el cual se sitúan hoy día todo tipo de referentes a los que el ser humano atribuye, en efecto, un valor sobrenatural: un amuleto, un fetiche, un crucifijo, un animal feroz, un tatuaje erótico o bélico, etc. No aceptamos en nuestra sociedad que un ser humano, alguien a quien sabemos igual a nosotros mismos, por moral y por mortal, posea poderes sobrenaturales. La razón nos libera de que alguien, idéntico a nosotros, pueda subyugarnos. Solo el irracionalismo y la alienación cultural favorecen la sumisión al prójimo. Con todo, son numerosas las personas dispuestas a generar terceros mundos

semánticos en los que nos inducen a habitar de forma subordinada, contando incluso con nuestra propia obsecuencia, con objeto de investirse ante nosotros de cualidades mesiánicas, carismáticas, divinas, etc., y epatarnos en una suerte de Big Brother oenegeísta, Demiurgo todopoderoso y solidarizante, o Che Guevara omnipresente y revolucionador. La razón nos exige rechazar toda atribución numinosa a los seres humanos (eje circular), bajo la forma de santos (teología católica), dioses andromorfos (religiones secundarias), magos, chamanes, arúspices o hechiceros (religiones primarias o tribales). La razón nos exige igualmente rechazar toda atribución numinosa o mítica a las realidades naturales (eje radial), pues ni los árboles son deidades (dendrolatría), ni en el fondo de los volcanes habitan cíclopes o gnomos, sino sustancias químicas incandescentes, o potencialmente inflamantes, etc. Del mismo modo, la razón humana también nos exige negar todo poder numinoso a una cabeza de león esculpida en metal fundido de cañones arrebatados al enemigo en una batalla, o a la no menos numinosa y cefálica iconografía de un águila emblemática, en los heraldos políticos de numerosos estados contemporáneos. Hasta aquí, la razón antropológica, pero veamos ahora qué dice la razón estética.

3. Desde el punto de vista del *espacio estético*, voy a explicar la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso ateniéndome al eje pragmático, cuyos sectores o ámbitos son tres, constituidos por *autologismos*, *dialogismos* y *normas*. Como sabemos, el autologismo remite a una experiencia determinada en principio solo por el sujeto que la interpreta, conforme a sus propios recursos, posibilidades y limitaciones. Se trata, con frecuencia, de una experiencia configurada desde el *yo*. A su vez, el dialogismo está constituido por la experiencia colectiva de un grupo humano al que unen —y separan— una comunidad de intereses entretejidos, no siempre estables ni uniformes, pero sí de referencia compartida. El dialogismo remite a la experiencia del *nosotros*. Finalmente, las normas exigen un sistema pautado de formas de conducta y de criterios de interpretación, es decir, son constituyentes de un código de referencia, en virtud del cual se normalizan los modos de construcción, comunicación y transducción e interpretación de las actividades y los hechos humanos. La normas acreditan y aseguran la existencia de un mundo interpretado en condiciones de igualdad para todos, esto es, de un M_i normalizado por pautas de interpretación que son idénticas para todos, y que requieren una educación científica para hacerlas legibles y efectivas. Un *yo* individual puede vivir en un mundo sin normas: sí, siempre y cuando no intente ni pretenda vivir fuera de su conciencia. Ningún ser humano puede sobrevivir individualmente, es decir, ninguna persona puede vivir al margen de un sistema normativo o sociedad natural, tribal o políticamente articulada. Porque la vida humana no es un "hecho de

conciencia", sino un hecho político. Un *nosotros* gremial puede vivir en una sociedad sin normas: también, mientras no abandone la secta, grupo o gremio, en el que se aglutinan y aseguran sus posibilidades (y limitaciones) vitales. Una ciencia, sin embargo, ni puede desarrollarse en la mente de un único individuo, por muy genial que se nos quiera presentar, cual mesías de un mundo posible, ni tampoco puede limitarse en su validez a un gremio o secta, porque el conocimiento, o responde a un sistema de normas, o simplemente no existe. La endogamia (gremial o dialógica) y la autonomía (individual o autológica) solo conducen, respectivamente, a la atrofia y a la esterilidad. Por tales caminos, los individuos acaban en la anomia y los gremios en el autismo. Y ni los unos ni los otros son conscientes por sí mismos de tal degeneración. ¿Qué tiene que ver todo esto con lo fantástico y lo maravilloso? La relación es fundamental. Ni lo fantástico ni lo maravilloso son concebibles ni posibles en un mundo carente de normas. Lo normativo constituye la categoría esencial que permite juzgar críticamente, esto es, discriminar gnoseológicamente, la diferencia estética entre lo fantástico y lo maravilloso. Uno y otro solo son concebibles en un mundo interpretado (M_i) por las normas, pero solo son explicables por relación a un Mundo no interpretado (M) normativamente. Procedo con las definiciones, desde un punto de vista estético, siempre según los criterios del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Lo fantástico designa el hecho o conjunto de hechos que tienen lugar en un mundo ordinario y natural —nuestro Mundo cotidiano Interpretado (M_i) normativamente—, dentro del cual los hechos que calificaríamos de "fantásticos" brotan de forma anómala, y con frecuencia al margen, o incluso en contra, de toda voluntad humana, como acontecimientos o fenómenos extraordinarios, anormales o sobrenaturales, que escapan a las posibilidades normativas y explicativas de la interpretación racional. La esencia de lo fantástico reside en ser un hecho anómalo que tiene lugar en un mundo normal, y en ser un hecho relativamente indómito, frente al cual la *normalidad* del Mundo Interpretado (M_i) resulta desafiada, dada su insuficiencia o su impotencia para explicarlo y controlarlo.

Por su parte, lo maravilloso está siempre constituido por un hecho o conjunto de hechos que tienen lugar en un mundo *per se* extraordinario y sobrenatural, un mundo que no está regulado por las normas de nuestro Mundo Interpretado (M_i), sino por su propio sistema de normas: un código de valores fundamentado sobre la psicología de un cosmos materialmente inexistente y operatoriamente imposible, salvo en la imaginación de quien lo concibe poética o retóricamente. La esencia de lo maravilloso reside en ser un hecho sobrenatural y extraordinario que tiene lugar en un mundo igualmente sobrenatural y extraordinario, es decir, en un mundo en el que "lo normal" es una experiencia por entero exenta de las limitaciones propias del Mundo

Interpretado (M_i) por el racionalismo crítico y científico. Lo maravilloso instituye un mundo en el que *lo anormal* es la norma. Un mundo en el que lo natural es, de por sí, *sobrenatural.*

Pongamos un par de ejemplos. Un unicornio es una criatura propia de un mundo maravilloso. Sin embargo, si yo tengo entre mis caballos uno al que cada día le crece paulatinamente un cuerno recto en mitad de la frente, entonces, este caballo me ha introducido en el terreno de lo fantástico.

Tomando como referencia el espacio estético, la discriminación entre lo fantástico y lo maravilloso resulta muy nítida y apreciable. Lo fantástico nace siempre en el mundo ordinario, natural, normal, y brota de él como una anomalía inmotivada, involuntaria, imprevista, indómita incluso, acaso amenazante, y casi siempre ajena a la inteligencia humana, que se siente impotente para detenerla, contrarrestarla o interpretarla. Lo fantástico es el juego que la razón ofrece irónicamente al arte. Por su parte, lo maravilloso es *per se* una realidad sobrenatural, un mundo globalmente alternativo al Mundo Interpretado (M_i), fundamentado sobre sus propias causas y generador de sus propias consecuencias. Lo maravilloso no interviene en el mundo ordinario. No es compatible con sus fundamentos. Pero tanto lo fantástico como lo maravilloso requieren los servicios de la razón para hacerse presentes y desarrollarse *con su propia lógica*. Tienen que nutrir un mundo visible y racional, aunque solo sea retórica y poéticamente. Porque como la mitología, lo fantástico y lo maravilloso están destinados a poblar un mundo humano, un espacio antropológico, cuyos ingredientes están tomados del único mundo posible y efectivamente existente: el Mundo Interpretado (M_i) por la razón. Ahora bien, esta expropiación ideal y libérrima del Mundo Interpretado que introducen lo fantástico y lo maravilloso está muy bien pensada y mejor razonada, porque lo está en función de ser racionalmente atrayente y convincente, es decir, lo está en función de ser *verosímil*. Se acepta lo maravilloso, pero no el disparate. Atrae lo fantástico, pero no lo absurdo ni lo estúpido. Porque ni lo fantástico ni lo maravilloso anulan la razón, ni siquiera la desestiman. Todo lo contrario: se sirven de ella para sofisticarse e incluso justificarse. Lo fantástico y lo maravilloso se construyen sobre la *fenomenología de lo verosímil*. Lo fantástico nace en el mundo ordinario como una deliberada y razonada patología del orden normativo, lo maravilloso es de por sí un mundo racionalmente extraordinario cuya norma es la patología de lo sobrenatural. Dicho en términos de Materialismo Filosófico: si la ciencia-ficción es resultado de una interpretación adulterada del Mundo (M) a partir de los conocimientos del Mundo Interpretado (M_i), lo maravilloso es una interpretación adulterada del Mundo Interpretado (M_i) a partir del mundo ignoto (M). Pues precisamente lo desconocido, por ignorado, puede ser adulterado hasta la infinitud: nada puede desmentir la adulteración de

una sustancia desconocida. Sus referentes son metafísicos, sobrenaturales, extraordinarios. Lo maravilloso evita en principio la dialéctica, al sustituir el mundo real por un mundo plenamente imaginario. Por su parte, lo fantástico sitúa lo patológico y anómico en el seno mismo del mundo ordinario, abriendo formalmente el camino a un enfoque dialéctico de los hechos, dados entre lo que sucede en realidad y la intervención de un acontecimiento que quiebra esa realidad de forma incontroladamente anómala e imprevista.

¿Qué es lo que sucede en el *Quijote* con lo fantástico y lo maravilloso? En la novela de Cervantes, uno y otro referente estético están convocados con frecuencia, pero siempre en condiciones muy especiales. Desde un punto de vista autológico o individual, están presentes como "hechos de conciencia" en la mente de don Quijote, recurrentemente, y de Sancho, de forma más puntual. Ningún otro personaje, ni siquiera el infeliz Cardenio, tiene experiencias fantásticas ni sobrenaturales. Desde un punto de vista dialógico o gremial, lo fantástico y lo maravilloso constituyen experiencias compartidas por todos los personajes que participan en el juego de la locura de don Quijote, desde el cura y el barbero, junto con Dorotea y los personajes de la venta de Palomeque, pasando por supuesto por los duques, y alcanzando al bachiller Sansón Carrasco en la conclusión misma de la novela. Sin embargo, desde un punto de vista normativo, lo fantástico y lo maravilloso sufren explícitamente la criba del canónigo toledano, contra los libros de caballerías y las comedias lopistas, y mueven, en suma, a todos los personajes con objeto de imponer la razón sobre la conducta patológica del hidalgo. Paralelamente, el narrador ofrece en su discurso materiales extraídos de un mundo maravilloso y fantástico, formalizados e integrados en episodios como el del mono adivino y la cabeza encantada. Tanto en un caso como en otro, el racionalismo del autor tritura en el desenlace explicativo de los hechos el efecto numinoso simulado inicialmente. Las adivinanzas simiescas del pícaro y titerero Ginés de Pasamonte, como el busto parlante del ocioso Antonio Moreno, amigo tanto de bandoleros como de autoridades político-militares barcelonesas, son sendos trampantojos. El mundo normativo del *Quijote* deconstruye todos los mitos incompatibles con la razón humana. La locura puede ser la fuerza motriz que impulsa a don Quijote, pero el irracionalismo, no. Lo he dicho con anterioridad: don Quijote puede perder la cordura, pero no la razón. Un irracionalista nunca habría podido concebir el relato de la Cueva de Montesinos.

En 1989, cuando tenía 21 años, tuve ocasión de escribir un trabajo sobre "Lo fantástico y lo maravilloso en la aventura de la Cueva de Montesinos", que, presentado en el III Coloquio de la Asociación de Cervantinas, se publicó en 1990. Han pasado veinte años, y, con cambios accidentales, confirmo a día de hoy la tesis sustancial expuesta entonces: el relato de don Quijote

es *per se* una demostración de lo que la literatura fantástica es, un hecho extraordinario y sobrenatural acaecido en un mundo ordinario y natural, compartido con Sancho y el primo que les acompaña desde la aventura de las bodas de Basilio y Quiteria. Sin embargo, el mismo texto literario en que se objetiva el relato de don Quijote, como muestra de *literatura fantástica* para el protagonista que lo narra autodiegéticamente, se interpreta como un *relato maravilloso* por parte de Cide Hamete Benegeli, el traductor morisco —el otro morisco del *Quijote*, tan discreto y ajeno a Ricote en su anonimato, y en lugar funcionalmente tan relevante—, por el narrador o editor de la novela, y por el propio Sancho. Cide Hamete dice lo que traduce literalmente el morisco y lo que glosa puntualmente el narrador. Para estas tres figuras de la fábula novelesca, el relato de don Quijote es un episodio sobrenatural inexplicable, y que hay que aceptar como un *enigma*, porque ni don Quijote miente, ni el narrador falta a la verdad un punto. Excelente cinismo. Si en algo se parece don Quijote al narrador de la novela es en la complicidad de ese cinismo. Esas son las normas del juego. Es decir, Cervantes nos cede a los lectores este relato como una demostración de lo que es no la literatura fantástica, sino la *literatura maravillosa*. Para don Quijote, lo que sucede es *fantástico*; para Cervantes —y lo que es mucho más importante: para Alonso Quijano—, se trata solamente de un relato *maravilloso*. Lo mismo piensan, rehusando hacer más consideraciones, cronista arábigo, traductor morisco, y narrador o editor castellano:

> Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:
>
> «No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que *todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables*[156]. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, *sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo*. *Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere*, que yo no debo ni

(156) Cide Hamete está considerando que se trata de un cuento o relato maravilloso, y, por tanto, imposible e inverosímil, dadas las condiciones irracionales en que los hechos tienen lugar.

> puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte *dicen que* se retrató della y *dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias*»[157] (II, 24).

Pero Sancho sabe la verdad de la historia. Sabe que Dulcinea es un "hecho de conciencia" de don Quijote, y sabe también que su encantamiento es un hecho, esto es, una invención, de su propia conciencia, cual escudero que engaña a su amo. Y quiero suponer que su amo, don Quijote, también lo sabe, y por eso se burla del escudero, y del pánfilo del primo que acompaña a ambos, narrándoles, como *fantástico*, un cuento *maravilloso* en el que el propio don Quijote se adjudica el protagonismo de "estrella invitada". Para su infortunio, Sancho tiene que resolver el "enigma", cuya solución conoce de sobra, pero en términos de autologismo, porque no puede confesar a nadie (dialogismo) que el encantamiento de Dulcinea ha sido un engaño debido únicamente a su propio artificio, cual embuste escuderil. Y no tiene tampoco poder para hacer valer el rigor de la razón, porque la norma está subvertida tanto por el código caballeresco de don Quijote, que acepta la intervención de lo sobrenatural como algo por completo natural (encantadores, hechiceros, númenes, etc.), como por la farsa y el espectáculo teatral al que los duques les someten sin que ellos puedan evitarlo. Con todo, don Quijote no dejará en este punto de jugar con su escudero, aprovechando toda ocasión posible para retarle en un duelo de fideísmo, creencia e ironía:

> —Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (II, 41).

Y así es como Cervantes intensionaliza e integra, en un mismo relato intercalado en el *Quijote*, y puesto en boca de su protagonista, una demostración de lo que es en la literatura lo fantástico y lo maravilloso.

(157) Si otorgamos valor de verdad a esta declaración, habrá que aceptar que la locura de don Quijote es un fingimiento de Alonso Quijano.

4.8. Novela autobiográfica[158]

Yo, señor, soy Cervantes...
Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Prólogo (1617).

El *Quijote* contiene germinalmente las formas de un paradigma que en la Edad Contemporánea va a ser objeto de un amplio y complejo desarrollo: la novela autobiográfica. La historia intercalada del capitán cautivo, Ruy Pérez de Viedma, intensionaliza en el *Quijote* rasgos determinantes de la novela autobiográfica. Lo que cuenta este personaje remite a hechos vividos por Cervantes. La forma es ficticia, y novelesca, pero la materia es real, y ha sido vivida por el autor de la novela. No estoy diciendo que el *Quijote* sea una novela autobiográfica, sino que el relato que hace el capitán cautivo es un episodio narrativo del *Quijote* (I, 39-41) que, integrado o extensionalizado en esta novela, se caracteriza por dar forma objetiva a rasgos determinantes o intensionales propios de la denominada novela autobiográfica. ¿Cuáles son estos rasgos?: los que definen la ficción autobiográfica, y que no habrá que confundir con los que corresponden a la autobiografía histórica o a la biografía ficticia.

(158) He de confesar al lector crítico que he leído, desde hace años, bastantes trabajos escritos, con frecuencia en nombre de la Teoría de la Literatura, sobre la autobiografía. Y he de confesar que cuanto más leo a los teóricos de la literatura que escriben sobre esta cuestión, menos la entiendo. El único trabajo que me ha ayudado a comprender lo que la autobiografía es es el de Philippe Lejeune, titulado *Le pacte autobiographique* (1975). Trabajos posteriores del mismo autor no me han sido más útiles (*Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, 1980; *Moi aussi*, 1986). En estos últimos libros la interpretación de lo autobiográfico se reduce a psicologismo, a través de una fenomenología del *yo* que culmina en las últimas versiones de "Le pacte autobiographique (bis)" (1983). Por desgracia, el resto de cuantos se han ocupado de la autobiografía, en sus diferentes facetas, versiones y tipologías, apenas han superado la obra de Lejeune, excepto en la retórica y en la fenomenología desde la que abordan estos temas: el "yo oculto", la intimidad, lo personal, la voz de la conciencia, las "fronteras del *yo*", las "tintas de Narciso", "búsqueda de una identidad", el "pacto ambiguo", el "yo de papel", la "ilusión biográfica", "pleamar de la memoria", el "multiforme prisma de la memoria", y un larguísimo etc. de tropos y figuras semánticas... Reiterar una y otra vez el discurso del "pacto", sea autobiográfico, ambiguo, o de cualquier otro tipo, equivale a incurrir constantemente en la falacia adecuacionista, desde la que se hipostasía tanto la conciencia del *yo* autobiografiado como la conciencia ilusa de su supuesto lector. Ese pacto es la fórmula retórica de una ilusión fenomenológica, que convierte los contenidos de un discurso cualquiera en un epifenómeno de la conciencia de quien lo recibe y cree interpretarlo, como el espejismo del agua en el desierto. Si la teoría literaria actual encuentra tantos problemas para abordar racionalmente la cuestión de la autobiografía debería preguntarse si esta situación no se resolvería, en cierto modo, acudiendo a una teoría de los géneros literarios capaz de interpretar gnoseológicamente, y no psicológica ni tropológicamente, qué es, y cómo puede explicarse, un material autobiográfico.

La *ficción autobiográfica* es la narración no histórica, es decir, no acaecida realmente en el Mundo Interpretado (M_i), que un ser humano, o sujeto operatorio, se atribuye a sí mismo, en calidad de narrador que es protagonista de la propia historia que cuenta (autodiégesis), sobre una interpretación que, elaborada desde el presente, se expone de forma retrospectiva y analéptica. Estas son las características que definen intensionalmente la historia que narra el capitán cautivo, la cual constituye, a los ojos del lector[159] del *Quijote*, un relato de ficción autobiográfica, desde el momento en que el intérprete de la novela identifica al cautivo Miguel de Cervantes como la persona real que ha vivido empíricamente los hechos formalizados en la narración del personaje. Los materiales objetivados formalmente en la ficción autobiográfica habrán de ser, por paradójico que resulte, necesariamente reales, es decir, habrán tenido que suceder de forma efectiva, porque en caso contrario no podrán ser nunca constitutivos de hechos autobiografiables, aunque posteriormente su exposición narrativa se ponga en boca de un ente de ficción. Dicho de otro modo, tales hechos han tenido existencia operatoria, la cual ha dado lugar a consecuencias en la historia personal de un ser humano, esto es, en su biografía. Cuando los materiales de esta existencia operatoria, efectivamente vivida —el cautiverio argelino, entre 1575 y 1580, por ejemplo—, se formalizan en un discurso, cuyo narrador es el protagonista mismo de los hechos vividos, hablaremos de autobiografía. Y solo si este narrador no es un ser humano de carne y hueso, sino que se trata de un personaje de ficción, es decir, de una entidad que carece de existencia operatoria en el mundo real, porque su existencia operatoria se limita al mundo de ficción de una obra literaria (en cuyo caso se hablará de *existencia estructural*, en lugar de operatoria), en ese caso denominaremos a la autobiografía *ficción autobiográfica.*

Desde las características antemencionadas puede considerarse que el relato intercalado de Ruy Pérez de Viedma es, en cierto modo, una novela corta autobiográfica, porque sus materiales biográficos corresponden, visiblemente, a la experiencia histórica y personal vivida por Miguel de Cervantes en el cautiverio argelino entre 1575 y 1580. Este es uno de los escasos pasajes literarios en que el autor del *Quijote* extensionaliza el documento humano en la ficción. Otras integraciones propias de la ficción autobiográfica en Cervantes podrían observarse en sus comedias de tema

(159) No diré "lector real" porque, como he señalado en numerosas ocasiones, el lector, o es real, o no es. No hay lectores irreales, ni implícitos, ni implicados, ni informados, ni molélicos, ni archilectores, ni protolectores, etc. Estas entidades son figuras retóricas, resultado innecesario de multiplicar entes inexistentes. El único lector efectivamente existe es el lector de carne y hueso, es decir, cualquiera de nosotros. Lo demás es retórica propia de teóricos de la literatura que hacen teología de la teoría de la literatura. Eso sí, a lo que parece, con mucho éxito de audiencia. La ignorancia es osada ante la Filosofía y obsecuente ante la sofística.

turquesco, especialmente *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, en su novela ejemplar *El amante liberal*, y acaso también en algún episodio puntual del *Persiles*. Por lo demás, la autobiografía en Cervantes se manifiesta de forma *paratextual*, como ha señalado Maurice Molho (1993), y ya ajena a la ficción, al objetivarse como un testimonio directo y personal, al que se le confiere el estatuto de experiencia efectivamente vivida, por más que pueda dudarse de su autenticidad. Molho ha estudiado lo autobiográfico en Cervantes de forma muy precisa en un artículo que, si breve, resulta muy pertinente y revelador. Molho apela allí a la autobiografía histórica, no ficticia. No considera para nada relatos como el del cautivo. Inquiere la presencia de Cervantes en el paratexto de su obra, especialmente en los prólogos, a los dos *Quijotes*, a las *Novelas ejemplares*, a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y, de forma especialmente expresiva, en el prólogo al *Persiles*.

> Digámoslo de una vez: el discurso autobiográfico cervantino, desde 1613 hasta el último respiro, es el de un intelectual insumiso permanentemente dispuesto a atacar en defensa propia […]. La autobiografía es exclusivamente paratextual; después de ocho años de silencio, el paratexto cervantino sufre una mutación radical que lo convierte en discurso-*yo* […]. Ahora bien, la autobiografía no es sino la promoción del *yo* a la literatura. No el *yo* ficticio, el de Lázaro de Tormes y de su descendencia picarista (aunque el discurso-*yo* de Cervantes es como el de Lázaro, el de un *yo* que se percibe marginado), sino el *yo* personal de Miguel de Cervantes Saavedra actor / autor de literatura, que ahora se toma a sí mismo por tema y vector de literatura (Molho, 1993/2005: 606-615).

4.9. Novela epistolar

El descubrimiento de la novela epistolar de los siglos XVI y XVII remite a antecedentes griegos: Chion de Heraclea (Düring, 1951), Heliodoro y Aquiles Tacio, con la inclusión de cartas en la novela bizantina. Desde el Renacimiento, la literatura va poblándose de cartas intercaladas, que impregnan, como partes integrantes y extensionales explícitas, obras literarias pertenecientes a diferentes géneros y especies: Gargantúa a Pantagruel, Hamlet a Ofelia, don Quijote a Sancho... Son hechos fundamentales, en este punto, la impresión en Venecia, en 1553, de la novela epistolar de Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*, a cargo de Gabriele Giolito, así como las sucesivas reimpresiones de que es objeto *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, durante la década de 1520, y el propio *Lazarillo de Tormes* (1554), que combina la ficción epistolar con la autobiográfica (Navarro,

2008). Erasmo de Rotterdam, en su *Opus de conscribendis epistolis*, de 1522, había dado a la estampa uno de los tratados epistolares latinos más importantes e influyentes.

En sus trabajos sobre los géneros epistolares, Claudio Guillén (1985a) piensa en la carta limitándose sobre todo a las concepciones de los humanistas del más temprano Renacimiento, en la que la epístola emerge como una cualidad extraordinaria de una suerte de literatura oral. En medio de una retórica luminosa, tan propia de la escritura de Guillén (1985a: 300), que cabe calificar de "enciclopedismo poético", este autor acaba por identificar a la carta como el signo, si no de "la literariedad, al menos [de] la alfabetización", pese a que los lectores del *Quijote* podían leer desde 1615 cartas de analfabetos tan cualificados como Sancho Panza o su mujer, Teresa Panza, o de destinatarios tan singulares —y no menos iletrados— como Aldonza Lorenzo.

Lo cierto es que con Cervantes la novela se abre camino a través de la explotación y reestreno de todos los géneros y especies literarios posibles, entre los cuales la epístola desempeña también su papel, como fuerza motriz discreta pero innegable. La intrahumanidad se objetiva a través de la carta en la literatura moderna. La novela se abre, acaso mejor que otros géneros, hacia las formas menos restrictivas de la estética literaria[160]. La epístola germina en el *Quijote* con una informalidad hasta entonces inédita, en la que se amalgaman la misiva cortesana, el mensaje familiar y la carta retórica.

En sus trabajos sobre el género epistolar, Martín Baños (2005) distingue tres tipos de cartas: epístola familiar, epístola retórica y epístola cortesana. Las tres modalidades se dan en el *Quijote*. Las dos primeras se inscriben en la tradición de los *modi epistolandi* latinos, aunque también estarán presentes en los manuales vernáculos, mientras que la epístola cortesana se desarrolla casi exclusivamente en el seno de estos últimos.

Las denominadas *epístolas familiares* serían las cartas procedentes y constituyentes del ámbito de la comunicación privada y personal. Es el tipo de cartas que intercambian Sancho y su mujer, Teresa Panza (II, 36 y 52). Las cartas de Sancho y su mujer no tienen intimidad. Ante el analfabetismo de sus artífices, están escritas y leídas por intermediarios, ávidos de ociosidad y curiosidad insalubre, de la que Teresa Panza es muy consciente.

(160) "Cabe también acercar a este grupo —escribe López Estrada a propósito de la novela sentimental o cortesana— los inicios de la novela epistolar con argumento amoroso (Kany, 1937; Vigier, 1984). Precedido por un pliego de *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* de 1535 (López Estrada, 1945 y 1961: 71), Juan de Segura escribe con este artificio epistolar el libro *Proceso de cartas de amores...*" (López Estrada, en Carrasco Urgoiti *et al*., 2001: 108).

> El bachiller se ofreció de escribir las cartas a Teresa de la respuesta, pero ella no quiso que el bachiller se metiese en sus cosas, que le tenía por algo burlón, y, así, dio un bollo y dos huevos a un monacillo que sabía escribir, el cual le escribió dos cartas, una para su marido y otra para la duquesa, notadas de su mismo caletre, que no son las peores que en esta grande historia se ponen, como se verá adelante (II, 50).

La última carta de Teresa Panza a Sancho (II, 52) se lee por don Quijote ante los duques, y a instancias de estos en público. Hoy nos sorprende esta profanación de la intimidad epistolar.

Las cartas familiares se inscribían en la categoría establecida por Cicerón en el género de epístolas *familiare et iocosum*, frente a las del género *severum et grave*[161]. Las cartas de este primer tipo serían identificadas por los humanistas del Quinientos como un *colloquium* o *sermo* natural, familiar, amistoso, informal, cotidiano, de modo que tanto su forma como su contenido, su *elocutio*, *dispositio* e *inventio*, en suma, no responderían a la exigencias del discurso retórico establecido. Las *artes dictaminis* medievales ignoraron por completo el concepto familiar de la epístola, promoviendo su orientación retórica. Serán los humanistas quienes sí codifiquen, muy gratamente por otra parte, la epístola como género familiar, coloquial, informal. En este punto resultó fundamental el descubrimiento que Francesco Petrarca y Coluccio Salutati hicieron en 1345 de buena parte de los epistolarios ciceronianos, hallazgo que, distanciándose deliberadamente del "magna vis dicendi", promovieron bajo el signo del "mediocre domesticum et familiare dicendi genus" (*apud* Martín Baños, 2005: 24).

La *epístola retórica* sería aquella que eleva su *elocutio* por encima del lenguaje ordinario, coloquial, familiar. Diríamos que tiende a sustituir el leguaje natural por un uso artificial y sofisticado del lenguaje. Es, ante todo, el modelo que sigue la célebre carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso (I, 25), que Sancho nunca llega a entregar, y que su memoria aplebeyada deturpa hasta lo grotesco[162]. Es acaso también el estilo de las cartas intercambiadas

(161) Como ha señalado oportunamente Martín Baños, "en muchas ocasiones la expresión *epístola familiar* está vacía del significado al que antes hemos hecho alusión y del que vamos a seguir hablando. La razón última de tal vaciedad semántica se halla en un título desafortunado: el que a principios del siglo XV comenzó a generalizarse para la colección ciceroniana hoy conocida, en efecto, como *Familiares*. No está claro quién impuso el nombre a este epistolario descubierto en 1392, pero fue un nombre a todas luces inoportuno, porque la colección incluye cartas propiamente 'familiares' junto a muchas otras que, bien por su temática, bien por su estilo, no lo son" (Martín Baños, 2005: 20).

(162) "A la célebre carta que don Quijote le envía a Dulcinea del Toboso por mediación de Sancho —«la mejor carta de amores de la literatura española», en opinión de Pedro Salinas— se la puede relacionar con prácticamente cualquiera de las innumerables epístolas amatorias incluidas en los libros caballerescos" (Roubaud, 1998: cxvii).

entre la duquesa y Teresa Panza, que no disponen ni reproducen el modelo cortesano plenamente (II, 50 y 52). La Edad Media enfatizó, mucho más que el Renacimiento, las posibilidades retóricas de la epístola, al contraponer, como ha demostrado Martín Baños (2005, 2005a), la *oratio* o discurso hablado, desestimándolo, frente al *dictamen* o texto escrito, en torno al que se aglutinaban los cuidados de la antigua preceptiva: "el *ars dictaminis* no es otra cosa que la aplicación sistemática de las reglas retóricas a la escritura de cartas y otros documentos" (Martín Baños, 2005: 25). Sin embargo, en modo alguno el Renacimiento supuso la disolución de la epístola retórica, de fuerte ascendencia medieval, sino que incluso codifica su presencia en las *artes dictaminis* de las escuelas europeas del siglo XVI. Se consolida así el modelo de la epístola retórica como género literario, que encuentra en el tratado erasmista *Opus de conscribendis epistolis* (1522) su más intensa justificación[163].

Por último, la *epístola cortesana*, surgida hacia mediados del siglo XVI, debe su génesis y desarrollo al intercambio de mensajes relativos al mundo administrativo, social y convencional de la Corte y los ceremoniales ambientes cortesanos. Es una especie epistolar que nace vinculada a la herencia del humanismo, a la vez que abre caminos completamente nuevos a la tradición precedente[164]. Podrían inscribirse aquí las cartas del duque a Sancho, quien las recibe en calidad de "gobernador" (II, 47), así como las misivas intercambiadas entre don Quijote y Sancho Panza durante la estancia de este último en la ínsula Barataria (II, 51).

---

(163) "Este texto fundamental cumple dos objetivos principales: el primero es, como decimos, renovar y depurar el arte epistolar desde la perspectiva de la genuina retórica clásica; el segundo, arremeter contra quienes pretendían reducir la carta a los estrechos límites del *sermo familiaris*. Hacia finales del siglo XV, en efecto, comenzaba a tomar cuerpo la tendencia clasicista que consideraba la carta como un texto esencialmente sencillo y amistoso, *familiar*. Erasmo no rechazaba de plano que la carta pueda ser entendida en estos términos, pero polemiza con quienes no aceptan la heterogeneidad, la multiplicidad radical de la forma epistolar. Apelando al andamiaje de la retórica, Erasmo concibe en su obra una epístola capaz de trascender el tono informal y desenfadado para acercarse, casi en igualdad de condiciones, a la *oratio*" (Martín Baños, 2005: 26).

(164) "Los tratadistas vulgares, sin embargo, encuentran dificultades para ubicar en los esquemas neolatinos las cartas más habituales y necesarias en el mundo dinámico y cambiante de la Corte. Es el caso de Battista Guarini, cuyo *Secretario* (1594) parte para este punto de la oposición tradicional *grave / familiar*. La obra comienza distinguiendo, en efecto, entre los dos tipos de carta acostumbrados en los manuales humanistas: tomando en consideración el estilo, las epístolas se dividen, primeramente, en *famigliari* (sencillas, claras, amistosas y festivas), y *elevate* (de dicción más culta, *stringata* y *ragguardevole*). Aplicando después un criterio temático, Guarini desdobla las *elevate* en dos tipos más de carta: las *ufficiose* o *di complimento*, que satisfacen la variada gama de obligaciones y ritos sociales cortesanos (desde la recomendación o la acción de gracias hasta la felicitación o el consuelo), y las *negoziose*, que se ocupan de asuntos prácticos, de interés o provecho" (Martín Baños, 2005: 28).

5. Coda genológica

Como bien sabemos, según una de las ideas fundamentales del Materialismo Filosófico, frecuentemente citada, no hace nada quien no está dispuesto a deshacer nada. Cuando algo nuevo surge, siempre hay que preguntarse de qué entidades destruidas proviene. Nada brota de la nada. Las nuevas realidades son siempre resultado de la destrucción de realidades previas. De este modo evoluciona formalmente la materia de los géneros literarios, conservando siempre la sustancia actualista —no la sustancia estática aristotélica— o esencia incardinada en su núcleo, cuerpo y curso. La nada es imposible. Todo ente "nuevo" proviene siempre de la destrucción parcial, nunca absoluta ni definitiva, de entes anteriores. Todo lo que existe, dado que no puede hipostasiarse nunca, es decir, no puede sobrevivir más allá, metafísicamente, de su relación y contacto con otras entidades materiales y corpóreas, está llamado a ser destruido más tarde o más temprano. Está, en suma, llamado a transformarse. Los materiales en los que se formalizan los distintos géneros literarios no son una excepción. Toda materialidad nueva tiene como condición y exigencia de posibilidad la destrucción de otras materialidades precedentes. De ahí que el Materialismo Filosófico conciba la estructura material del Mundo Interpetado (M_i) en la pluralidad de sus partes (*partes extra partes*) y en la co-determinación dialéctica y conflictiva —nunca armónica ni pacífica— entre ellas. Esta co-determinación será sucesiva o jorismática, es decir, que los contenidos o partes de una totalidad, en este caso la literatura, se van co-determinando al modo aristotélico, según un antes y un después. Las partes determinantes o intensionales, las partes integrantes o extensionales, y las partes constituyentes o distintivas de los materiales literarios pugnarán sucesiva y alternativamente por formalizar los hechos literarios, en un incesante movimiento histórico caracterizado por la pluralidad y la retroalimentación dialéctica. Estos son los hechos que disponen la transformación y evolución de los géneros literarios, a lo largo de la Historia y a lo ancho de la Poética.

En consecuencia, el Materialismo Filosófico no aceptará nunca que sea posible hipostasiar la esencia de la novela, e interpretarlas de espaldas a la realidad de los hechos literarios, es decir, que declara inaceptable que a un ente del mundo empírico (la Idea de Novela) se le conceda una autonomía ontológica de la que carece operatoriamente (esto es, al margen de los materiales literarios: autor, obras, lectores e intérpretes). Porque la "novela" no ha existido desde siempre, ni es un género literario inmutable. Todo lo contrario, es resultado de la labor de varios sujetos operatorios, o autores, que trabajan, escriben y viven, insertos en una Historia, una Sociedad, una Economía, una Geografía, un Estado, etc., un Mundo Interpretado (M_i),

en suma, que los hace posibles. Por eso es imposible hipostasiar, o separar materialmente, formalmente, esto es, gnoseológicamente, ningún elemento del mundo empírico. Algo hipostasiado es algo que no está suficientemente interpretado. No hay novelas sin autores, aunque su autor sea anónimo. No conviene confundir la anonimia con la inexistencia, ni identificarla con la ignorancia. Antes que privarnos de un saber, la anonimia nos hace conscientes de una limitación, que en absoluto aleja la novela de la realidad, sino que la implica a través de vínculos cuya construcción nos exige.

No hay, pues, una sustancia inmutable, aristotélica, porfiriana incluso, que se prolongue estáticamente a través de los tiempos, sino una sustancia actualista, plotiniana, que se transforma evolutivamente a lo largo de las formas y los materiales literarios, conservando la pertenencia o procedencia de un tronco común. A las posibilidades de conceptualizar —desde la Teoría de la Literatura— y de interpretar —desde la Crítica de la Literatura— esta sustancia actualista en la obra de arte verbal se han referido estas páginas, sobre la Idea y Concepto de Género en la investigación literaria, tomando al *Quijote* como obra desde la que ilustrar un modelo crítico sobre la novela como género literario.

Capítulo 7
El concepto de ficción en la literatura.

Quod non est in actis non est in mundo

1. Preliminares

Desde una perspectiva afín a la *Poética* de Aristóteles, en cuya trayectoria interpretativa se sitúa toda la teoría literaria occidental —la única existente, dicho sea de paso—, se considera que una suerte de falacia poética constituye el núcleo esencial de la literatura. Las ideas de realidad, ficción, naturaleza, imitación y verosimilitud, son, entre otras varias, constitutivas de una poética que, desde hace aproximadamente más de veinticinco siglos, explica la *realidad de la literatura* como una "ficción literaria" y la *realidad de la humanidad* como un "mundo o naturaleza" dados de forma acrítica y apriorística.

Aquí me ocuparé de criticar estos conceptos desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, a fin de exponer una teoría nueva y distinta del concepto de ficción literaria. La tesis que sostendré parte de una crítica demoledora de la epistemología aristotélica, a la que considero un punto de partida errado para plantear cualquier reflexión sobre la idea de ficción literaria. Es improcedente adoptar una perspectiva gnoseológica desde la que se pretende exigir al discurso literario el contenido, confirmación o revelación, de una *verdad*, tal como se impone actualmente en la interpretación de la literatura desde las "teorías literarias" posmodernas, que aquí considero pseudo-teorías literarias, o simplemente ideologías del intérprete vertidas sobre los materiales literarios. En consecuencia, propongo que la única posición adecuada, en términos críticos y científicos, es decir, desde la Filosofía y desde la Teoría de la Literatura, para construir un concepto de ficción que resulte operativo y útil a la hora de interpretar los textos y las obras literarias es la perspectiva ontológica, concretamente, la que ofrece de la literatura la ontología materialista.

2. El confusionismo conceptual de la idea de ficción

Cuando la teoría literaria moderna y contemporánea habla de ficción, incurre en una confusión objetiva de términos literarios, ideas filosóficas y conceptos categoriales, procedentes de diversas ciencias humanas, disciplinas académicas o simples experiencias psicológicas.

Es el caso de teorías *filológicas* o *retóricas* de la ficción, como las de Cesare Segre (1985), y antes que él, desde un formalismo completamente idealista e iluso, Wayne C. Booth (1961). Basta leer el trabajo de Segre (1985) sobre la "Ficción" para disponer de uno de los mejores inventarios y repertorios de confusionismo conceptual que se han publicado sobre la ficción literaria. Debe quedar claro, no obstante, que estimo el trabajo de Segre como el más serio de cuantos se han publicado contemporáneamente —y se han publicado muchos— sobre el concepto de ficción literaria. Desde el punto de vista de la crítica de la literatura, como aplicación al texto literario de los conocimientos de la teoría, debe leerse la contribución de Georges Güntert (2006) sobre "El *Quijote*, *El curioso impertinente* y la verdad de la literatura", que constituye una referencia singularmente positiva y valiosa al concepto de ficción literaria. Por desgracia, la mayor parte de la bibliografía impresa sobre este asunto es con frecuencia una mera rapsodia doxográfica de tópicos conocidos desde Aristóteles —quien elaboró una auténtica *epistemología de la ficción*— y que resultan exhibidos una y otra vez en términos de *retórica de la ficción* y de *psicología de la recepción literaria*, expuestas de forma tal que en ellas cabe cualquier cosa, pero nunca en términos de *gnoseología de la ficción* y de *ontología de la ficción*, perspectivas que exigen dar cuenta de lo que es la ficción como idea filosófica, como concepto categorial y como paradigma literario.

El mismo confusionismo caracteriza a las teorías de la ficción literaria basadas, bien en el *idealismo metafísico* de los mundos posibles, como las aducidas por Lubomir Dolezel (1988, 1989, 1998), que conducen a una interpretación teológica de la literatura (completamente desvinculada y ajena de la realidad material en que la literatura está inserta y a partir de la cual está construida, como tal materialidad literaria que es), bien en el *materialismo fisicalista* más parvulario e ingenuo, como las de Siegfried J. Schmidt (1972, 1976, 1980, 1980a, 1984), que reduce la totalidad de los materiales literarios a una realidad física primogenérica, manufacturable e inventariadamente inerte.

Volli (1978) tiene toda razón en su crítica a Dolezel, al negar que sea posible el uso del concepto de "mundo posible" fuera del ámbito de la lógica. Dolezel insiste en una falsedad palmaria: afirma que su teoría se basa en

una lógica-ontológica de la obra literaria, cuando en realidad simplemente conduce a una metafísica de la literatura. No elabora una teoría del hecho literario, sino una Teología de la Literatura. Sus teorías son más ficticias que la propia ficción que él mismo dice estudiar en la realidad literaria. El concepto de "mundo posible" aplicado a la literatura desemboca en una tropología metafísica. Cuando Pavel (1975, 1986), Dolezel y Eco (1979) se declaran partidarios de una semántica específicamente literaria, lo que hacen es desvincular *sus interpretaciones de la literatura* de la realidad en la que la literatura está inserta, es decir, separan la literatura de la ontología, con lo cual convierten la obra literaria en una suerte de "alma sin cuerpo" o mónada megárica, autodeterminada y trascendente, de la que, por supuesto, solo ellos pueden ser intérpretes o analistas, cuales *mediums* de la interpretación literaria y reveladores de su "verdad".

Por su parte, Siegfried J. Schmidt, al reducirlo todo al primer género de materialidad (M_1), es decir, al mundo de los objetos físicos, sostiene una de las concepciones más groseras y torpes de lo que el materialismo puede ser. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, el materialismo que practica Schmidt resulta caricaturesco y zafio. En esta reducción de todo cuanto existe a materialidad primogenérica, Schmidt incurre en un formalismo primario, en virtud del cual la ficción queda convertida en una realidad material del mundo físico, tal como sostiene en su artículo de 1984, en el que con toda naturalidad afirma que "la auténtica ficción es que la realidad existe" (1984: 253). Quien lea el trabajo de Schmidt comprobará hasta qué punto su autor ignora que esta perspectiva le conduce directamente al Calderón de *La vida es sueño*, es decir, a una cosmovisión barroca, escéptica, del mundo material mismo, desde el momento en que presupone que las realidades sensibles "nos engañan", y que el mundo físico está lleno de apariencias, simulacros y falacias, pues, como él mismo dice, la realidad efectivamente existente es una ficción. El paso siguiente, como apuntan las soluciones místicas y religiosas del más variado pelaje, será el de buscar la "no ficción", esto es, la "realidad auténtica", en un mundo metafísico, divino, celestial, o cosa que se le parezca. Los trabajos de Schmidt son, en punto de ficción, completamente inconsistentes, y en punto de materialismo, de un reduccionismo grosero y por entero deficiente.

Sin embargo, la mayor parte de las teorías literarias que se han enunciado sobre la ficción se basan en *argumentos puramente psicologistas*, que conducen sin más a una exaltación metafísica y optimista de las formas literarias, concebidas desde una suerte de "creacionismo mágico", como sucede en los trabajos de Félix Martínez Bonati (1978, 1980, 1981, 1992, 1995); en otros casos, este *psicologismo explicativo* de la ficción literaria trata de justificarse en términos fenomenológicos (Martínez Bonati, 1981)

o pragmáticos (Landwehr, 1975; Glinz, 1977-1978; Reisz, 1979, 1989); finalmente, cabe referirse a las teorías literarias que tratan de explicar la ficción desde lo que ellas mismas llaman *antropologismo*, y que no es sino, una vez más, una nueva variante del psicologismo y la fenomenología, desarrollado en esta ocasión desde la interpretación formalista que el lector de turno, convertido por la institucionalización académica y los medios de recepción universitaria en crítico privilegiado, hace del texto literario (Iser, 1990; Ricoeur, 1983-1985; Vargas Llosa, 1990).

El caso de Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras* es especialmente sangrante, pues se trata de una vulgarización retórica de la ficción literaria, expresada como si fuera resultado de la lógica de un genio, cuando en realidad es psicología de la más común y banal. Nada más. No es posible adoptar o criticar la idea de ficción sostenida por Vargas en su libro, entre otras cosas porque en él no está contenida ni expuesta ninguna idea al respecto, sino simplemente el relato de una psicología de la ficción, por lo demás irracionalista, según la cual toda obra literaria tendría que leerse como un libro de ejercicios místicos, algo así como una experiencia que permite al Hombre entrar en contacto con lo trascendente y numinoso, lo "profundo", lo "auténtico", de su existencia. Se trata, en suma, de una acumulación de figuras retóricas. Absurdeces[165]. Señala Antonio Garrido que autores como Iser, Ricoeur y Vargas, "coinciden en señalar que la ficción permite al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos". De este modo, toda la literatura quedaría reducida a una suerte de *Cántico espiritual*, cuyos lectores resultarían ser sujetos capaces de existir durante algún tiempo fuera de la "realidad cotidiana", acudiendo a un lugar —indudablemente metafísico— donde se les surtiría del conocimiento de sí mismos, para después regresar de nuevo al mundo dotados de este tipo de sapiencia trascendental. Esa es la teoría de la ficción de Iser, Ricoeur y, sobre todo, Vargas Llosa como crítico literario, que no como novelista. Esta mística de la literatura como teoría de la ficción es innegable en las afirmaciones psicologistas de un crítico tan reputado como Iser, quien no tiene ningún reparo en escribir irracionalismos como los que siguen: "Las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son. Para este propósito uno tiene que salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones" (Iser, 1990a/1997: 57). Me pregunto cómo

(165) Sobre el deficiente papel que desempeñan los "intelectuales" en la interpretación de la realidad categorial o científica, en concreto, y de la realidad mundana u ordinaria, en general, vid. Bueno ("Los intelectuales: los nuevos impostores", 2012: 2 ss).

sería posible semejante viaje. La conclusión de Iser es de un irracionalismo metafísico incompatible con la razón humana: "La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva a la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido […]. Este estado de cosas arroja una luz bastante inesperada sobre la condición humana. El deseo, firmemente arraigado en nuestro interior, no solo de tenernos a nosotros mismos, sino incluso de conocer lo que es ser, hace que la ficcionalización se oriente en dos direcciones distintas. Las ficciones resultantes pueden describir la satisfacción de este deseo, pero también puede proporcionar una experiencia de lo que significa no poder hacernos presentes a nosotros mismos" (Iser, 1990a/1997: 58 y 63-64).

La cúspide de las interpretaciones psicologistas de la ficción está en la obra de Walton (1978, 1980), que Antonio Garrido Domínguez (1997: 18) resume certeramente, al señalar que para este psicologista de obras literarias, "el cruce de fronteras entre ambos mundos es posible pero solo desde una perspectiva psicológica; sentimos miedo, pena, alegría, odio o derramamos lágrimas, pero el lector mantiene siempre clara la conciencia de su diferencia. Así se explica que, cuando vemos que van a matar a alguien, experimentamos sensaciones muy diversas, pero a nadie se le ocurre salir del cine o el teatro para pedir auxilio a la policía: más que «suspensión de la incredulidad» (como señala Coleridge) implica «fingir la incredulidad» la creencia o autosugestión". Desde este punto de vista la ficción queda reducida, sin más, a pura psicología, es decir, en términos materialistas, al segundo género de materialidad (M_2), o mundo psicológico, tal como expondré más adelante. Una postura de este tipo implica suprimir la interpretación de la literatura como realidad física y como realidad lógica, es decir, como materialidad primogenérica (M_1) y terciogenérica (M_3). En suma, se trata de un disparate.

Frente a este confusionismo conceptual, metodológico y formalista, aquí hablaré de Literatura y de Ficción con respecto a las categorías de Mundo y Realidad. Y no hablaré de la categoría de Verdad en relación con la Literatura, porque la categoría de Verdad solo es pertinente en el campo gnoseológico de las ciencias categoriales, y la Literatura no es, evidentemente, una ciencia categorial, obligada a constituir un discurso verificable en los hechos de los seres humanos. La Literatura no se puede verificar porque, como sabemos axiomáticamente, está exenta de veridicción. Don Quijote no ha existido nunca. Ni hay *mundo posible* alguno en el que don Quijote tenga la más pequeña posibilidad de existir. Si Aristóteles habla de *verosimilitud*, como apariencia de verdad (*eikós*), es porque define la literatura como el arte que

imita (*mímesis*) la naturaleza mediante el lenguaje[166]. Esto, hoy por hoy, y desde hace siglos, es insostenible desde cualquier categoría científica. Entre otras cosas, porque la Naturaleza no existe como término categorial. La Naturaleza no es objeto de ninguna ciencia categorial realmente existente, sino de varias. Y pese a la rotundidad con la que se pronuncian las ciencias y los hechos científicos, son incontables los teóricos de la literatura que, como Cesare Segre o Lubomir Dolezel, siguen hablando de ficción y realidad, de verosimilitud y apariencia, de mundos posibles e irreales y de mundos aparentemente reales pero inexistentes, (con)fundiéndolo todo —todo lo que saben— en una indiscriminada mezcolanza de epistemología, gnoseología, ontología, filología y retórica.

No por casualidad el término griego *eikós*[167], tal como lo utiliza Aristóteles en la *Poética*, podría aceptarlo también un sofista como Gorgias, quien lo usa precisamente para traducir aquellos argumentos y formas de discurso basados no en hechos, sino en posibilidades, es decir, en *verosimilitudes*. En una de sus argumentaciones nucleares del *Encomio de Helena*, Gorgias expone su doctrina sofística sobre el *l*ógos, desde el punto de vista del poder y los efectos de la palabra. He aquí su argumentación, que vale la pena reproducir en detalle:

> La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión […]. A quienes la escuchan suele invadirles un

(166) Tal es el concepto aristotélico de lo que hoy entendemos por literatura: "El arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes. Solo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a oros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso. En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta. Y, de modo semejante, si uno hiciera la imitación mezclando toda clase de versos, como hizo Queremón su *Centauro*, rapsodia compuesta de versos de todo tipo, también había que llamarle poeta. Así, pues, sobre lo que antecede valgan estas distinciones. Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirambos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes. Estas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes por los medios con que hacen la imitación (Aristóteles, *Poética*, I, 1447a 28 - 1447b 30).

(167) Según Platón (*Fedro* 267a), el introductor de este tipo de argumentos fue el siciliano Tisias, cuya influencia se manifiesta en logógrafos como Tucídides, oradores como Lisias o Isócrates, y sofistas como Gorgias.

> escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia […]. Los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión. ¡Cuántos persuadieron —y aún siguen persuadiendo— a tantos y sobre tantas cuestiones, con solo modelar un discurso falso! Si todos tuvieran recuerdo de todos los acontecimientos pasados, conocimiento de los presentes y previsión de los futuros, la palabra, aun siendo igual, no podría engañar de igual modo. Lo cierto es, por el contrario, que no resulta fácil recordar el pasado ni analizar el presente ni adivinar el futuro. De forma que, en la mayoría de las cuestiones, los más tienen a la opinión como consejera del alma. Pero la opinión, que es insegura y está falta de fundamento, envuelve a quienes de ella se sirven en una red de fracasos inseguros y faltos de fundamento[168].

Gorgias describe aquí los fundamentos de su poética del *lógos*, en virtud de la cual los seres humanos actúan habitualmente guiados por las apariencias y la opinión (*dóxa*). Dado que el conocimiento dóxico no es un conocimiento auténtico (*aléetheia*), sino falaz, la palabra (*lógos*) puede actuar sobre él impune y libremente, según las competencias y habilidades del sofista. Sostiene Gorgias que el poder del *lógos* se manifiesta en su capacidad de persuasión en los tribunales de justicia y en la argumentación filosófica, dado que puede hacer aparentes fenómenos invisibles, es decir, puede conferir verosimilitud a hechos que, por inexistentes, o incluso imposibles, carecen de ella. Su poder es tal que puede considerarse como un narcótico. Las potencias del *lógos* se vertebran a través de la persuasión (*peithóo*), que induce en el oyente una ilusión o engaño (*apátee*). Esta última doctrina es la que fundamenta los argumentos de verosimilitud (*eoikóta*), y su invención se atribuye —como ha demostrado entre otros Melero Bellido (AA.VV., 1996)—, a Tisias y a Gorgias. De este modo, lo probable —hechos y objetos— merece más atención que lo verdadero, desde el momento en que el poder nuclear del *lógos* reside en la capacidad de expresar y provocar probabilidades. La poética gorgiana del *lógos* se basa en el concepto fundamental de *kairós*, o selección del momento apropiado en retórica para la provocación de probabilidades. Es una noción que no pertenecería a la esfera del conocimiento (*aléetheia*), sino de la apariencia (*dóxa*). Lo verosímil, y por tanto convincente e incluso plausible, será, pues, una de

(168) Gorgias, *Encomio de Helena* (AA.VV., 1996: 205-208).

las cualidades fundamentales de un discurso retóricamente bien concebido, e integrado en una concepción de la retórica que trasciende el género de la oratoria para incluir múltiples categorías y relaciones humanas, entre ellas las que corresponden a la *mímesis* como principio generador del arte.

La idea de ficción en que se apoya la teoría literaria, desde la Antigüedad hasta nuestros días[169], no puede sostenerse actualmente sin incurrir en múltiples contradicciones conceptuales y científicas, que hacen imposible su utilización en cualquier ejercicio racional y lógico de interpretación literaria.

Desde Aristóteles se considera que la fábula literaria no es, ni puede ser, verdad. Sin embargo, sin ser verdadera, ha de estar, y de hecho está, implicada en la realidad. La fabula literaria —se ha dicho— solo es convincente si es formalmente verosímil, pues la ficción no es posible sin alguna forma de implicación en el mundo real. La verosimilitud —como el *eikós* griego— se define por una positividad y por una negatividad. El atributo positivo de la verosimilitud es la *apariencia*. Su atributo negativo, la *elipsis*. La apariencia lo es de *verdad*, la elipsis lo es de *falsedad*. De este modo, la verosimilitud es apariencia de verdad en la cual se elide todo signo de falsedad, todo síntoma capaz de cuestionar la autenticidad de lo que se expone. Lo verosímil no será, pues, no podrá ser nunca, ni verdadero ni falso. Lo verosímil se sustrae de este modo a la verdad mediante la apariencia de lo convincente y a la falsedad mediante la elipsis de lo inconveniente. La verosimilitud es siempre resultado de una alianza entre la sofística y el mito, es decir, entre la retórica y la poética. Ahora bien, esta *alianza*, genesíaca de la literatura, está destinada a impactar en la Realidad, es decir, en un *espacio antropológico*, no en la Verdad, que —concepto lógico y filosófico, o axiomático y científico— pertenece a un *espacio gnoseológico*.

Es, por otro lado, evidente que si la literatura no tuviera consecuencias reales, no exigiría la atención de los moralistas de antaño (desde Platón hasta los Santos Padres) y de las moralistas de hogaño (feministas y demás fuerzas dogmáticas de "corrección política"). El núcleo de la mentira poética es, pues, la verosimilitud, es decir, la apariencia de verdad que, exenta de signos falaces, *impacta* contra la realidad del espacio antropológico. Sucede que algo así implica reconocer que la literatura nunca es letra muerta, es decir, que forma parte esencial de la realidad humana. No conviene confundir el discurso literario con el discurso de la crítica literaria, es decir, por ejemplo, a

(169) Excluyo aquí a todas las supuestas teorías literarias posmodernas, pues, desde el momento en que hablo de Ideas, es decir, de un mundo articulado mediante realidades lógicas (M_3, en términos de Materialismo Filosófico), no puedo incluir en él nada que tenga que ver con la posmodernidad, cuyo discurso se mueve acríticamente en un mundo de creencias y fenomenologías, de realidades psicológicas e ideológicas (M_2, en términos de Materialismo Filosófico). Sobre estas cuestiones, vid. Bueno (1972, 1992), Maestro (2006) y Maestro y Enkvist (2010).

Cervantes con los cervantistas. La crítica literaria es un discurso con fecha de caducidad. Su fin irremediable es la obsolescencia. La literatura, irónicamente, sobrevive a todas sus interpretaciones. Una suerte de antropofagia caracteriza la interacción de la literatura respecto a los discursos críticos que tratan de interpretarla[170].

Sucede además que la ficción es casi siempre mucho más atractiva que la realidad. Y desde luego mucho más coherente, pues toda ficción exige siempre que se cumplan sus ilusiones[171]. Por eso el lector de *una* novela como *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* no puede asumir que Campuzano mienta. La convicción de la literatura se impone sobre la realidad de la vida, del mismo modo que la credulidad del lector salvaguarda la legitimidad de la fábula literaria. La siguiente cita de Molho, sobre una de las cuestiones nucleares del *Coloquio*, es de especial relevancia en este contexto:

> El debate que se abre es deliberadamente paródico: sin abandonar la formalidad que requieren las disputas de escuela, se juega a la vez con la lógica y con el paralogismo. Ya se sabe que Berganza se inclina primero a dar fe a las palabras de la Cañizares: así quedaría explicado el don de habla de que gozan los perros. ¿Hay cosa más natural para un hombre que el hablar? La argumentación es inoperante, ya que consiste en justificar un fenómeno considerado como sobrenatural recurriendo a lo sobrenatural superior: razonamiento de tautología, y por ende vicioso (Molho, 1970/2005: 278)[172].

(170) Sobre la crítica literaria como discurso obsolescente, vid. Maestro (2002a).

(171) Almansi (1975/1996: 56) considera que uno de los placeres del lector está en "disfrutar de cómo la palabra transforma los peores vicios en las virtudes opuestas, los pecadores endurecidos en santos venerados, en gozar de esa sensación de falsedad absoluta, saboreando una a una las noticias falaces, cuya falsedad garantizada y genuina contrastamos con el esquema de la realidad". Aunque Almansi escribe estas palabras a propósito del cuento de Cepparello, la narración que se sitúa al principio del *Decamerone*, adquiriendo así cierto estatuto de "manifiesto" del autor, sus contenidos son perfectamente aplicables al lector contemporáneo de prensa escrita, al espectador, incluso, de los medios de comunicación masiva. Cuando el lector de obras literarias se mueve inducido por un idealismo metafísico, espera siempre que su historia personal coincida con la del Universo.

(172) Adviértase, de paso, que en el *Quijote*, la perspectiva de la locura es generadora de error. Las experiencias del protagonista loco, sobre todo en la primera parte, son falsificaciones de la verdad. En la segunda parte, especialmente tras el encuentro y estancia con los duques, el lector asiste a pruebas de sinrazón que son verdades contrahechas. El error, escribe Molho (1983/2005: 302) a este respecto, "está en no cuidar del fundamento de la verdad, a saber, que no hay encantadores, caballos mágicos ni gobiernos para escuderos fieles, o en el caso del Alférez, que de ninguna manera puede ser una pecadora una Perfecta Casada". Estamos ante el hechizo de una ficción rigurosamente verídica, una especie de fideísmo racionalista. Incluso en el caso de obras como *El coloquio de los perros*, no faltan críticos dispuestos a acudir, para explicarse lo imposible, a una imposibilidad superior. Se incurre así en un idealismo racionalista, es decir, en una lógica tan coherente como contraria a la verdad.

El casamiento engañoso es una provocación de la lógica. Contiene además una concepción de lo que ha de ser la ficción literaria en que se basa *El coloquio de los perros*. Es una especulación lógica sobre las condiciones de existencia de la ficción y la fábula literarias. La verosimilitud se impone formalmente. Es un criterio formal constitutivo de verdad. De este modo la verosimilitud de una fábula se impone a la verdad de unos hechos. Se ha hablado en estos casos de pacto[173], entre autor y lector, entre texto y lector, entre narrador y narratario, entre autor implícito y lector explícito (o a la inversa), etc. Un pacto ideal entre figuras retóricas dotadas de entusiasmo propio, protoficciones ideadas por la crítica formalista, fenomenológica y teológica de la literatura, que cualquier apelación gnoseológica a la realidad humana y a la realidad literaria tritura sin contemplaciones.

3. Ontología materialista: el ser es material (o no es), aunque sea ficticio

Los criterios ontológicos del Materialismo Filosófico, expuestos por Gustavo Bueno en 1972, y reinterpretados en el capítulo 2 de esta obra — "¿Qué es la Literatura?"— desde los presupuestos de una Teoría de la Literatura, constituyen un sistema de coordenadas capaz de traducir a sus propios términos el núcleo esencial de la filosofía clásica. Para el Materialismo Filosófico la literatura no es en absoluto un mundo posible[174]. Semejante declaración solo puede interpretarse como una ridiculez. Ni don Quijote, ni Ulises, ni Robinson, ni Julien Sorel, ni Dante en los Infiernos, ni el príncipe Hamlet han pertenecido ni pertenecerán jamás a ningún mundo que tenga la menor *posibilidad* de existir.

Para el Materialismo Filosófico la literatura es un *discurso sobre el mundo real* y *efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos*.

(173) Pozuelo Yvancos (1978) ha dedicado un trabajo precisamente a estas cuestiones, en relación con *El coloquio de los perros*. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿de qué pacto hablamos cuando hablamos de un pacto atribuido imaginariamente a figuras retóricas ideadas por las corrientes más idealistas de la interpretación teórica de la literatura, cuyos referentes son metafísicos y teológicos, ilusas invenciones del formalismo, a los que se atribuye una hipóstasis trascendente, mediante emparejamientos ultraficticios como narrador y narratario, autor implícito y lector implícito, lector modelo o lector ideal, etc.? Solo en un marco conceptual metafísico se puede hablar en tales términos. No estamos aquí en el contexto de una Teoría de la Literatura, sino de una Teología de la Literatura, que es en lo que han acabado casi todos los posestructuralismos: en la hipóstasis de sí mismos. Y ahí siguen, al margen de toda realidad y materialidad literaria.

(174) Desde el Materialismo Filosófico, el libro de Dolezel titulado *Heterocósmica* (1998), con justicia poco citado y reseñado en trabajos de calidad escritos en lengua española, solo puede interpretarse como una retórica de la ficción o un escrito de teología literaria.

Toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, porque la literatura no es una arqueología de las formas verbales, y aún menos la fosilización de un mundo pretérito y concluido. La lectura y la interpretación literarias no son en absoluto los instrumentos de una autopsia. A su vez, la singularidad de las formas estéticas en que se objetiva el hecho literario hace de la Filología una ciencia inexcusable para cualquier pretensión interpretativa, de la que el Materialismo Filosófico no puede —ni quiere— prescindir. La teoría literaria fundamentada en el Materialismo Filosófico se construye sobre los criterios de la Filología y de la Filosofía, y toma como núcleo de sus interpretaciones los que considera contenidos materiales de la investigación literaria: *las ideas objetivas referidas y explicitadas formalmente en los materiales literarios*.

El núcleo de toda interpretación literaria reside en última instancia en el análisis objetivo de las ideas expresadas formalmente en sus tres géneros de materialidad —física (M_1), fenomenológica (M_2) y lógica (M_3)—, es decir, en la interpretación de las Ideas contenidas y expresadas material y formalmente en las obras literarias. Esto ha de ser así necesariamente porque los referentes materiales y formales de la literatura se sitúan en el mundo real. No son una posibilidad, son una realidad. Y una realidad necesaria, porque pertenecen al mundo de los *hechos*. Su combinatoria formal sin duda da lugar a una fábula, a una invención, a una ficción, pero como tales referentes, como materiales en sí mismos considerados, *son reales* más allá de la literatura y *existen real y efectivamente* en el Mundo, es decir, específicamente, en el Campo de Variabilidad Empírico Trascendental del Mundo o *Mundo interpretado* (M_i).

El Materialismo Filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida filológica y semiológicamente en términos literarios, es decir, interpreta la *realidad* de la Literatura, cuyo referente es la realidad humana, y lo hace desde la organización filosófica de las ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos. Por eso es completamente cierto y coherente afirmar que la literatura está hecha de realidades y de ideas que la contienen, expresan e interpretan. Si no sucediera así no sabríamos a qué se refiere una obra literaria, ni de qué nos habla, ni siquiera sabríamos decir cuáles son sus contenidos.

La ficción no existe sin alguna forma de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas. La literatura no es posible en un mundo *meramente* posible. Muy al contrario, la literatura solo es factible en un mundo real, como construcción y como interpretación. Los materiales de la literatura son reales o *no* son. Para que algo pueda llegar a ser ficticio es imprescindible que tenga alguna forma de anclaje o referencia en el mundo real. Dicho de otro

modo: un término es ficticio solo cuando alguno de sus componentes es real. De otro modo, la ficción resultaría ilegible e incomprensible, cuando no insensible o imperceptible, a las posibilidades de captación y observación humanas. El horror llama nuestra atención solo cuando de alguna manera apela a alguna forma de realidad que habita en nuestra realidad, aunque esta sea exclusivamente psicológica (M_2). La mentira, como la calumnia, tiene sentido porque precisamente *dispara* contra la realidad, introduciendo en ella tumores y patologías que dañan la correcta comprensión e interpretación de hechos necesarios e ineludibles. La ficción tiene en común con la mentira su capacidad para interferir en la realidad, emulsionarla y perforarla, precisamente porque la mentira y la ficción, como el espejismo y la apariencia, *brotan* siempre de la realidad, y sobreviven en la medida en que se preservan ancladas a ella. La literatura deja de ser convincente —y en consecuencia verosímil— cuando sus contenidos fabulosos pierden esta conexión esencial y imprescindible con la realidad que los ha hecho *ficticiamente* posibles.

Los referentes literarios remiten siempre a un mundo real y efectivo. Estos referentes siempre pertenecen a uno, o a varios, de los tres géneros de materialidad (M_1, M_2, M_3) que constituyen la *ontología especial* (M_i), es decir, las innumerables realidades positivas —nunca posibles o imaginarias, sino reales y efectivas— que constituyen la heterogeneidad e inconmensurabilidad del Mundo categorizado en que vivimos. El Materialismo Filosófico organiza los contenidos materiales, positivos, del Mundo interpretado en diferentes campos de variabilidad empírico-trascendental, dispuestos a su vez en los tres antemencionados géneros de materialidad: física (M_1), psicológica o fenomenológica (M_2), y conceptual o lógica (M_3).

Don Quijote es un ente de ficción, es decir, es una *materia de ficción*, una materia verbal —una materia literaria que puede ser estudiada conceptualmente—, pero su cabeza, su tronco y sus extremidades, como su adarga y su caballo, como su ama y su sobrina, remiten respectivamente no solo al primer género de materialidad, en el que nosotros, seres humanos de carne y hueso, reconocemos y comprobamos la existencia real y efectiva de nuestra cabeza, tronco y extremidades, sino que también remiten al segundo y al tercer género de materialidad, a los que pertenecen, respectivamente, la locura y la fama (M_2), por ejemplo, y las ejecutorias de hidalguía o el decreto de expulsión de los moriscos (M_3), referentes materiales imprescindibles todos ellos en la interpretación del *Quijote*. Todas las obras literarias de Cervantes conducen inevitablemente al lector al tercer género de materialidad, el constituido por las ideas y los *objetos lógicos*, y dentro de él se exige al intérprete reflexionar críticamente sobre sus contenidos, desde criterios rigurosamente racionales y lógicos.

La originalidad de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, por ejemplo, desde el punto de vista de las exigencias críticas a que nos conduce y obliga el autor —que no el narrador, quien es una exclusiva creación autorial— dentro del mundo de los objetos lógicos (M_3), radica en el antropomorfismo del mundo contenido en sus formas literarias. En las *Novelas ejemplares* de Cervantes el espacio antropológico queda reducido al eje circular, es decir, al mundo de las relaciones que mantienen los seres humanos consigo mismos, al margen completamente del eje angular (los referentes numinosos como realidades religiosas vivas) y del eje radial (los objetos de la naturaleza como protagonistas de los hechos narrados). No hay dioses, sino *teoplasmas*, esto es, manifestaciones inertes de divinidades estériles; no hay creencias naturales, sino religiones dogmáticas o teológicas (religiones terciarias); no hay realidades numinosas vivas, ni siquiera bajo la forma de mitos zoomorfos, como sí sucederá lúdicamente en el *Persiles*; no hay en las *Ejemplares* una mitificación de la Naturaleza, ni siquiera una mínima idealización, lejos ya de las utopías renacentistas postuladas en la crisálida de *La Galatea* o en el incipiente barroquismo del primer *Quijote*; no hay tampoco mitos andromorfos que, al modo del *Viaje del Parnaso*, rehabiliten el delirio mitológico del paganismo clásico. En las *Ejemplares* solo habitan el Hombre y la Mujer, frente a sí mismos. Sin dioses, sin paraísos ideales, sin ángeles custodios, y siempre a merced de los elementos más terrenalmente materiales. Esa es la gran y singular lección de las *Novelas ejemplares* en el conjunto de la creación literaria cervantina: la cúspide del *antropomorfismo* psicologista y fenomenológico (M_2) en su relación crítica con los objetos lógicos (M_3) y su materialización en las formas literarias de la narrativa aurisecular (M_1). Ese es el Cervantes de las *Ejemplares*. Un Cervantes único en el conjunto de su creación literaria.

En el contexto de una ontología de la ficción, es imprescindible advertir de los diferentes reduccionismos en que han incurrido muchos teóricos y críticos de la literatura. Veamos algunos ejemplos.

Incurren en un *formalismo primario* todos aquellos autores que reducen la ficción a M_1, es decir, al mundo de los objetos físicos. La fórmula que resume el ideal de este formalismo primario sería "el mundo es un engaño". Las cosas no son lo que parecen, los objetos "nos engañan", el mundo en que vivimos es una apariencia, un sueño, un embuste. El mundo sería "el gran teatro del mundo". Es la visión cósmica y moralista del escepticismo griego y romano, del medievalismo europeo —incluso en sus perseverancias dentro de cierto humanismo renacentista (*Farsa del Mundo y Moral* de Yanguas)—, y del barroco hispánico, tal como se expresa en buena parte de la escritura cervantina ("es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño" (*Quijote*, II, 11: 714)"), de la literatura quevedesca (*Sueños*, 1625),

o del teatro calderoniano (*La vida es sueño*, 1635). Quienes suscriben este formalismo primario sostienen que el mundo físico está lleno de apariencias, y concluyen en postular, bien un desenlace nihilista (tras la apariencia no hay nada), bien un postulado religioso y trascendente (más allá de este mundo físico hay un trasmundo, metafísico y celeste, donde veremos a un dios cara a cara y captaremos así la verdad que nos redime de las ficciones terrestres en que estábamos inmersos). Sucede, sin embargo, que los objetos físicos solo se interpretan como ficciones cuando, o bien hay algo en ellos que, por alguna razón (M_3), no nos satisface plenamente, o bien hay algo en nosotros que, por algún impulso psicológico o fenomenológico (M_2), nos obliga a "ver" lo que no "hay". El primer caso es el de la fábula en que la zorra, ante unas uvas inaccesibles, declara que están verdes (negación de lo visible inalcanzable); el segundo caso es el del espejismo en el desierto (visión de lo inexistente y necesario). Ambos son un autoengaño, es decir, un engaño generado por el propio sujeto. El uno, provocado por la impotencia física y consentido por la consciencia racional; el otro, acaso involuntario e inevitable, tiene como causa una necesidad corporal y una demencia sensorial. De cualquier modo, la ficción a la que remite el espejismo no es solo algo puramente fisicalista: lo que hace ver el agua inexistente en el desierto no es el mundo físico (M_1), sino la conciencia del sujeto (M_2), cuya subjetividad capta el fenómeno. Prueba de que la fenomenología (M_2) y el conocimiento científico (M_3) son inseparables del mundo físico, e inseparables entre sí (aunque los tres sean disociables), es que si un sujeto conoce —por experiencia— el fenómeno del espejismo, lo reinterpretará de otro modo (M_2), y que si conoce las leyes de la óptica (M_3), lo explicará científicamente. En nuestros días, la única teoría de la literatura que sostiene un concepto de ficción limitado a un formalismo primario es la desarrollada por Siegfried J. Schmidt (1980a, 1984), cuyo materialismo, como he indicado, es de un simplismo grosero y por completo inconsistente, al incurrir, desde el punto de vista de cualquier filosofía *verdaderamente* materialista, en un formalismo idealista.

Por su parte, el *formalismo secundario* fue sistematizado en términos epistemológicos (objeto / sujeto) por Aristóteles, y asumido acríticamente, a partir del texto y los comentarios de la *Poética*, por toda la teoría literaria occidental. Es el formalismo que reduce la ficción a M_2, es decir, el que considera que es ficción todo lo que no existe objetivamente fuera de la conciencia del sujeto. En consecuencia, la literatura se convierte en el discurso ficticio por excelencia, frente a la realidad objetiva de los referentes históricos (lo cual es una ilusión epistemológica), y frente a la afabulación estética de artes como la música o de géneros literarios como la lírica (lo cual es nuevamente una falacia formalista).

Por su parte, el *formalismo terciario* es el que reduce la ficción a M_3, de modo que las formas del conocimiento, es decir, las formas a través de las cuales el conocimiento, las ideas y los conceptos, se articulan y organizan de forma sistemática, mediante los saberes críticos y las ciencias categoriales, serían ficciones. Cabe distinguir dos facetas o vertientes en el desarrollo de este formalismo terciario: la orientación confesional o anti-racionalista y la orientación lógica o racionalista.

El formalismo terciario de orden confesional o anti-racionalista considera que la ficción es un producto de la razón, es decir, que las ciencias y los saberes críticos son en sí mismos ficciones puras. La ficción sería de este modo un producto de la racionalidad desarrollada a expensas de la fe, alejada de la mano de dios, y producto, en suma, de fuerzas malignas. Casi todos los fundamentalismos religiosos (cristianos, musulmanes, judíos...), o de cualquier índole, afirman dogmáticamente que el ejercicio de la racionalidad lleva a los seres humanos a idear ficciones tales como la evolución a partir de los primates. Quienes afirman que la verdad que alcanza el ejercicio racionalista es aparente se mueven precisamente en este tipo de formalismo: creen en sus propias falacias imaginarias (creacionismo mágico: el mundo es obra de Dios, Alá o Yahvéh) a la vez que niegan las evidencias del conocimiento científico y racional (nihilismo mágico: nada existe). Es el caso del creacionismo cristiano que niega el evolucionismo darwinista, y el caso también del discurso barthesiano y foucaultiano, y de la posmodernidad en general, cuando considera que el *autor* de obras literarias "ha muerto" o es simplemente una ficción, como puede serlo el unicornio, el dios de la ontoteología o un haz de rayos ultravioleta para alguien que desconozca las leyes de la física. La posmodernidad reduce a una ficción el mundo físico y el mundo lógico para quedarse exclusivamente en la vivencia de las psicologías, las inquietudes de lo fenoménico y la experiencia de lo ideológico. Así es como la posmodernidad se convierte en el negativo fotográfico de un mundo que ha dejado de percibir lo óntico (M_1) y lo lógico (M_3) para residir en la apariencia de las sombras y en la fenomenología de la caverna (M_2). La posmodernidad es —en términos platónicos— un discurso propio de cavernícolas (Platón, *República*, VII). Aunque tratan de parecerlo, las teorías teológicas no son racionales, sino que se basan en lo que se denominarán *principios sedicentes suprarracionales*, es decir, en postulados fideístas antirracionales (principios de fe *praeter rationales*) que exigen cortar toda posibilidad de relación racional con teorías científicas o filosóficas (Bueno, 1985, 1996). La teología no pretende interpretar la fe a través de la razón, y aún menos reducir la fe a la razón, sino que, muy al contrario, lo que pretende es manipular la razón para mostrar hasta qué punto los dogmas de fe la rebasan o trascienden, instaurando estos dogmas de fe por encima

de cualesquiera verdades propias de la razón humana. La posmodernidad, al hipostasiar el mundo fenoménico (M_2), se comporta del mismo modo que el cristianismo al hipostasiar el mundo suprasensible: ambos discursos, el posmoderno y el cristiano, se articulan en una Teología. El dios del primero es la tropología psicologista de cada individuo, al que se le adjudica un trono jupiterino para su propia visión fenomenológica y dogmática del cosmos, con objeto de que no dé cuenta de ella a ninguna ciencia o saber crítico; el dios del segundo es el Dios codificado de acuerdo con la filosofía confesional, o teología, del Vaticano[175].

El formalismo terciario de orden lógico o racionalista es el que considera que las formas en las que se objetivan las ideas y el conocimiento científico son "ficciones explicativas". Es la argumentación que expone Bunge:

> La ciencia está llena de ficciones. Por lo pronto, todos los objetos matemáticos son ficticios. ¿Qué otra cosa son los números en sí, a diferencia de la población de un lugar? ¿Qué sino ficciones son los puntos y las líneas, los conjuntos y las funciones, las estructuras algebraicas y los espacios funcionales? […]. En ciencia se utilizan, además de conceptos matemáticos, ficciones descaradas. Por ejemplo, el físico habla de rayos luminosos sin espesor y de imágenes virtuales, de átomos aislados del resto del universo y de universos de densidad igual en todas partes. El biólogo suele fingir que todos los individuos de una especie son iguales, y el psicólogo suele imaginar procesos mentales que no son idénticos a procesos cerebrales. El sociólogo hace a menudo cuenta de que los grupos sociales que estudia no son influidos por la política, y el economista inventa mercados en equilibrio (Bunge, 1987: 49-50).

Se observará que Bunge insiste de forma recurrente en una premisa dominante, y es que las *ideas* tienen propiedades lógicas y semánticas, no físicas. Quiere esto decir que una proposición puede ser contradictoria o falsa, mientras que un río o una cucharada de azúcar no pueden ser ni lo uno ni lo otro. Lo objetable es que "esto" también quiere decir que Bunge ha perdido de vista M_1, es decir, que en su explicación de las ideas (M_3), está dando la espalda al mundo físico (M_1). En este punto sigo recomendando la lectura del *Fausto*. El nihilista Mefistófeles, muy modestamente, advierte que la materia es indestructible (Goethe, *Faust*, I, vs. 1363-1370). Convendría que algunos formalistas —los que niegan la materialidad física del mundo (M_1), y sobre todo los que niegan la materialidad lógica de la literatura (M_3)— leyeran ese pasaje.

(175) Actualmente, este Dios corresponde a la figura del Dios de las religiones terciarias (Bueno, 1985), en el que se acumulan una serie de atributos inconmensurables e indefinidos, es decir, nada (inmutabilidad, inmanencia, eternidad, infinitud, inconmensurabilidad...)

Concebida de este modo, la ciencia sería una ficción expositiva del mundo (descriptivismo), o una ficción capaz de reproducir o contener en sus formas la estructura constituyente del mundo (adecuacionismo). Desde este punto de vista, las formas del conocimiento actúan como referentes estructurales que carecen de existencia, es decir, *de contenido lógico o científico*, fuera del sistema, estructura o categoría, en el que están insertos y dentro del cual se conciben. Esta postura, sin embargo, propia, entre otros casos, del teoreticismo de Popper, no advierte que las formas sistemáticas del conocimiento poseen una *existencia estructural*, la cual no es operatoria fuera de la estructura a la que genuinamente pertenecen. Coinciden en este punto con las denominadas "ficciones literarias", cuya materialidad carece de existencia operatoria fuera de los límites formales del texto literario que las expresa y contiene. El endecasílabo es un término que pertenece a la categoría de la métrica, dentro de la cual es operativo, y fuera de ella "no existe" como tal, es decir, "no funciona" realmente. No cabe hablar del endecasílabo como una de las cualidades químicas del benceno. El concepto de endecasílabo es una ficción fuera de las leyes de la métrica, cuyos contenidos reales son los que corresponden a un determinado tipo de literatura y de obras poéticas que utilizan este verso, analizable precisamente como tal en virtud de su existencia lógica o estructural como concepto: verso de once sílabas métricas.

Además de las reducciones formalistas, también han de exponerse las reducciones materialistas de la idea de ficción, las cuales proceden por reducción de la materia ontológico general (M) a uno de los tres géneros de materialidad (M_1, M_2, M_3) de la materia ontológico especial (M_i).

Así, desde un materialismo primogenérico ($M > M_1$), que reduce la materia ontológica general (M) a la materia primogenérica especial (M_1), lo nouménico —por usar el término kantiano— sería una ficción. En este sentido, solo los fenómenos serían constituyentes de realidad. Dios, por ejemplo, en tanto que causa primera o motor perpetuo, sería una ficción pura. Esta es, en última instancia, la tesis nihilista —o ateísta— que identifica al todo —un Dios creador, por ejemplo— con la nada. El Mundo (M), en consecuencia, carecería de fundamento, principio o fin; el Universo sería un despliegue caótico de elementos sin orden ni concierto, y cualquier postulado metafísico resultaría absolutamente ficticio e inoperante.

Del mismo modo, desde un materialismo segundogenérico ($M > M_2$), que reduce la materia ontológica general (M) a la materia segundogenérica especial (M_2), la idea del Universo como una "gran mente" pensante y concertante —la idea de un Dios como conciencia del cosmos— resulta convertida en una ficción. En esta reducción, el Universo como *intelecto trascendental* se derrumba al través de una experiencia completamente ficticia, y en efecto inoperante, que convertiría al ser humano en la nostalgia

o el deseo de ser el "sueño de un Dios", en términos de Unamuno, Pirandello, Sartre, un lúdico Borges o un grave Georges Stenier escribiendo su *Nostalgia de lo absoluto*. Es, en buena medida, la tesis de la literatura existencialista, teísta, metafísicamente escéptica o incluso agnóstica.

Por último, desde un materialismo terciogenérico ($M > M_3$), que reduce la materia ontológica general (M) a la materia terciogenérica especial (M_3), se procederá a identificar como ficticio o imaginario todo posible referente del conocimiento humano. Esta perspectiva postularía que todo saber científico es una ficción cuyo fundamento carece de realidad operatoria y consecuente. Algo así supondría una negación del racionalismo gnoseológico y una afirmación de la inutilidad del conocimiento humano, al que se le supondrá incapaz de alcanzar cualquier logro, bien porque no hay nada que conocer (nihilismo, ateísmo, escepticismo radical…), bien porque el posible conocimiento de la materia que abastece —desde la metafísica o "más allá"— al mundo de los sentidos —o "más acá"— es superior al racionalismo humano (fideísmo, teísmo, mística…). La primera postura es propia del ateo, que considera a Dios como una invención o ficción de los creyentes; la segunda es la posición que vulgarmente adoptan los propios creyentes religiosos, al considerar la teoría de la evolución de Darwin, por ejemplo, como una invención científica o una ficción ateísta. De un modo u otro, la reducción materialista de la idea de ficción está en la base de cuantos discursos sostienen que no hay nada sobre lo que sea posible justificar un conocimiento dado. Para los partidarios de esta reducción materialista y terciogenérica de la idea de ficción, la teoría de las esencias platónicas sería una falacia, al igual que el mundo de las ideas puras, pues la única vida posible es la ofrecida por la visión desde la caverna, desposeída de toda referencia o reflejo hacia cualquier tipo de realidad ulterior.

Desde el momento en que la Historia no se explica solo con palabras, sino con *pruebas históricas*, los hechos no se explican solo con el lenguaje. Del mismo modo, la literatura no puede explicarse meramente a través de palabras, es decir, solo con el lenguaje, porque los referentes materiales de la literatura son *referentes reales*. Los problemas de la literatura, al igual que los de la filosofía, no pueden reducirse a la lingüística, porque las soluciones del lenguaje no son las soluciones que demandan, exclusivamente, los materiales literarios. La materia referida formalmente en la literatura es materia real o *no* es. Y si no es material real tampoco puede ser susceptible de ficción. El amor, los celos, el honor, la guerra, la religión, la ciudad sitiada, la ejecutoria de hidalguía, la expulsión de los moriscos, Roma, Argel, Numancia, Constantinopla, la libertad y el cautiverio, las ventas y los mesones, la Inquisición y la Reforma, los rosarios de cuentas sonadoras, los pícaros y las cárceles, los avispones y los renegados, los delatores y los judíos, los locos y

las damas "de todo rumbo y manejo", los soldados fanfarrones y los mílites cercenados, los rufianes y los curas, las brujas y las alcahuetas, y hasta los perros más andromorfos o los más comunes animales, todos, absolutamente todos, son referentes reales (M_1) cuya materialización y fenomenología literaria (M_2) puede y debe analizarse mediante conceptos científicos e ideas filosóficas (M_3), desde el momento en que solo a partir de su *materialización en el mundo* es posible su *interpretación en la literatura*. La obra cervantina, por ejemplo, así lo demuestra y así lo exige. Las explicaciones meramente lingüísticas o formalistas, exentas de contenido o carentes de referencia material, solo explican la psicología de quien las formula, pero no aquello a lo que su artífice —sea Cervantes, sea cualquier otro autor— pretende referirse. Ninguna retórica ha albergado jamás una sola explicación gnoseológica consistente. La hermenéutica doxográfica, tampoco. Las figuras retóricas no son figuras gnoseológicas. Divorciadas de la Poética, solo son doxografía y sofística, es decir, discurso acrítico, ora ideológico (político), ora psicologista (fenomenología), ora confesional (religioso). El lenguaje solo puede explicar aquella realidad cuya materialidad pueda probar o comprobar un sujeto hablante, convertido entonces en un sujeto gnoseológico, es decir, en un intérprete de la ciencia, de la crítica y de la dialéctica.

4. La impotencia de don Quijote: existencia operatoria y existencia estructural

La ficción es un uso *extraordinario* de la realidad. Se trata, en suma, de una interpretación de la realidad que verosímilmente se sustrae al orden común u ordinario. La diferencia aristotélica entre acto y potencia, que sirve de elemento nuclear a la argumentación de Gustavo Bueno para postular las diferencias entre *existencia operatoria* —la que poseen los entes que actúan y manipulan la materia— y *existencia estructural* —la que identifica a los entes que son resultado de acciones exteriores a ellos, y frente a las cuales no tienen capacidad de reacción—, está en la base de la teoría de la ficción del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

Don Quijote, al igual que el colérico Aquiles o el astuto Odiseo, al igual que el Dante infernal y paradisíaco, al igual que los singulares príncipes Hamlet y Segismundo, al igual que tantos y tantos personajes literarios, es un impotente: como todos ellos, carece de *existencia operatoria* fuera de su *existencia estructural*, es decir, al margen de su realidad formal en la materialidad de la obra literaria.

Resulta imprescindible delimitar aquí la idea de existencia del Materialismo Filosófico con el fin de ampliarla, de modo que pueda integrarse

en ella la idea de ficción como *existencia no operatoria*. Me explico. De acuerdo con el Materialismo Filosófico, la existencia es siempre coexistencia, porque nada ni nadie puede existir de forma aislada, insular, autodeterminada, megárica, exento de interdependencias, como una entidad pura, metafísica, al margen de lo que es la materialidad del mundo como construcción humana (M_i) en sus tres géneros de materialidad mencionados. Ahora bien, si toda existencia es necesariamente coexistencia, el Materialismo Filosófico distingue positivamente entre *existencia operatoria* y *existencia estructural*.

Desde la perspectiva de la estructura, don Quijote existiría como término codificado, integrado o estructurado en un conjunto histórico materiales literarios (literatura), pictóricos (iconografía), plásticos (escultura), musicales (una pieza sinfónica), etc., de modo que como tal material literario, pictórico, plástico, etc., co-existiría con otros términos de análoga existencia (Dulcinea, Sancho, el cura, el barbero...) Sin embargo, desde la perspectiva de la operatoriedad, la existencia de don Quijote, como la de los restantes personajes con él coexistentes, resulta neutralizada o incluso anulada por el término aglutinante o estructurante que los contiene, materializándolos y formalizándolos a todos por igual (el libro, el cuadro, la escultura, la obra musical...) En consecuencia, la coexistencia de don Quijote, como de todo personaje literario, es únicamente estructural, y no operatoria, desde el momento en que esta última posibilidad queda neutralizada por la *dispositio* del material poético al que pertenece, esto es, por el continente que lo materializa y formaliza: la obra literaria, cuyo autor es Miguel de Cervantes.

Como consecuencia de todo esto, se advierte que la existencia estructural es exclusivamente formal, y se manifiesta allí donde la materia y la forma se encuentran en relación de sincretismo, en el límite de su conjugación y de su identidad sincrética, frente a la existencia operatoria, caracterizada porque en ella la materia y la forma se mantienen como conceptos conjugados, es decir, evolucionan operativamente.

La existencia operatoria es la que poseen los seres humanos, es decir, los sujetos que son capaces de manipular la materia del Mundo interpretado (M_i) en sus tres géneros de materialidad. La existencia estructural es la que poseen los llamados "entes de ficción", cuya materialidad es primogenérica y terciogenérica, es decir, física (M_1) y lógica (M_3), pero no psicológica o fenomenológica (M_2), ya que toda su psicología y fenomenología es una prestación formal sin contenido material efectivo, es una ilusión estética sin existencia operatoria. En síntesis: la existencia humana es operatoria y la existencia estructural —propia de los entes denominados de *ficción*— no es operatoria. Don Quijote no puede *operar* en el mundo físico del que él mismo forma parte, como material literario, pictórico, musical o escultórico, porque su existencia estructural está limitada a la obra de arte, y porque su existencia

operatoria fuera de ella es igual a cero. Dicho de otro modo, la existencia operatoria de don Quijote es exclusivamente estructural, y se limita a la naturaleza poética de la obra literaria que lo ha hecho factible como ente de ficción, es decir, como realidad material carente de existencia operatoria.

Lo mismo sucede en una ciencia como la Matemática, en la que forma y materia son conceptos sincréticos. Lo que ordinariamente se denomina ficción literaria, es decir, en concreto el personaje literario, como los guarismos matemáticos, solo tiene existencia estructural, porque no existe operatoriamente fuera de la estructura de la que forma parte material. Existen materialmente, porque los personajes literarios, como los números primos, tienen existencia óntica (M_1) y lógica (M_3), es decir, existencia estructural, pero no existen psicológicamente en sí mismos (M_2), porque el número 991 carece de realidad psíquica (dentro y fuera de la matemática), y porque don Quijote posee una realidad psíquica que es únicamente estructural (dentro de la literatura) y operatoriamente nula (fuera de la literatura), es decir, existe estructuralmente solo dentro de la obra literaria: fuera de ella es una *ficción*. Pero es una ficción porque existe materialmente como parte formal de una realidad literaria: *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes.

Toda ficción es una *realidad impotente*, es decir, una materialidad que carece de existencia operatoria. Como la matemática, la ficción literaria solo existe estructuralmente. Por eso se puede afirmar que la ficción es el soporte de la geometría literaria. Solo una existencia positiva debidamente estructurada puede aportar realidad material a M_2, es decir, solo una existencia operatoria, humana en sentido físico y biológico, puede dotar de contenidos materiales reales el mundo psicológico y fenomenológico de quien la ejecuta. Ni don Quijote, ni el número 8, ni el embrión de un feto humano en proceso de gestación, poseen existencia operatoria demostrada. Don Quijote y el guarismo 8, porque son ficciones fuera de la Literatura y de la Matemática, y el feto humano, porque todavía no existe estructuralmente por sí mismo, sino que existe estructuralmente, es decir, *placenteramente* o umbilicalmente —bajo relaciones estructurales de dependencia biológica— como una parte más del organismo de su madre. Un feto no es una persona: si lo fuera no dependería biológicamente *de la persona* que lo contiene como un órgano más de su organismo. Ninguna persona lleva dentro de sí a otra persona, sino a un organismo vivo que, formando parte de su propio organismo (si no, no podría haberse producido el embarazo) se convierte en persona al nacer, en el momento mismo de romperse el cordón umbilical, es decir, en el momento de adquirir su propia existencia operatoria y de emanciparse de la estructura que hasta ese momento le había asegurado su existencia genética. De hecho, el nacimiento o alumbramiento equivale a la muerte o supresión de toda

existencia estructural hasta entonces vigente: el *nasciturus* se independiza orgánicamente de la madre que lo parió, para ser sujeto generador de su propia existencia operatoria, más allá de la placenta en la que ha residido estructuralmente durante nueve meses.

Queda, por tanto, claro que lo que caracteriza distintivamente a los entes de ficción desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria es la *carencia de existencia operatoria*. Esta carencia de existencia operatoria se debe a su propia naturaleza de términos enclasados o incrustados en una estructura dentro de la cual su existencia operatoria es nula, desde el momento en que su *capacidad de acción* no existe fuera de la estructura que los contiene y de la que dependen, como parte formal y material de ella, la cual funciona como una auténtica totalidad contenedora. Y si no hay acto, porque solo hay potencia —por usar los términos aristotélicos—, esto es, si solo hay existencia estructural, porque no hay competencia operatoria —por usar los términos de Bueno—, no hay ni habrá existencia ni realidad operatorias. Habrá ficción, es decir, realidad material no operatoria.

5. La ficción es una (parte formal y material de la) realidad

La ficción brota de la realidad. Emana de ella como un uso extraordinario de sus términos y relaciones operatorias. Los términos (personas, objetos, hechos…) con los que se construye la ficción, así como las relaciones (reales o ideales, verosímiles o fantásticas, maravillosas o increíbles) entre tales términos, se disponen a través de operaciones siempre *extraordinarias*. Vamos a explicarlo.

La ontología constituye una organización filosófica de los contenidos materiales construidos, organizados y categorizados por los seres humanos como sujetos operatorios —constructores y transformadores— del Mundo interpretado (M_i). La *ontología especial* es resultado de la organización y determinación material de acuerdo con los tres géneros de materialidad referidos: $M_i = M_1, M_2, M_3$ (Bueno, 1972). Lo que aún se escapa a esta determinación y categorización se denomina M, es decir, el Mundo no conocido o explorado racionalmente. La llamada ciencia-ficción es, en consecuencia, una construcción adulterada del Mundo (M), es decir, una visión falsificada del mundo no categorizado o interpretado racionalmente por los seres humanos en los términos de las ciencias categoriales. De hecho, la ciencia-ficción se construye siempre con términos procedentes, total o parcialmente, del mundo conocido (M_i), que se relacionan entre sí de forma ideal o imposible respecto a la operatoriedad conocida o disponible en el mundo interpretado. En la naturaleza o en el cosmos hay cuestiones y

realidades materiales que pertenecen a M, porque M_1 no representa el mundo físico, sin más, sino que representa el mundo físico que el ser humano ha podido manipular, entender o explicar científicamente, esto es, categorizar. La Ciencia, como interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia, es una *construcción ontológica*, constitutiva del tercer género de materialidad (el mundo lógico, M_3) y constituida desde el Mundo, es decir, constitutiva de M_3 y constituida desde M. La Filosofía, al igual que la Ciencia, es un saber crítico, pero, a diferencia de ella, no es un saber de primer grado, no es un saber constitutivo de ningún género de materialidad, sino que su objetivo está en la organización racional y lógica de las ideas del mundo lógico, es decir, de las Ideas contenidas en M_3. La Literatura, por su parte, es una construcción ontológica, al igual que la Ciencia y la Filosofía, ejecutada por sujetos operatorios, que llamamos autores, lectores y críticos o transductores, en la medida en que construyen, leen e interpretan obras literarias. La Literatura no es necesariamente un saber crítico, como lo son la Ciencia y la Filosofía, de modo que su ontología se manifiesta en los tres géneros de materialidad, y no solo en uno de ellos, como puede suceder con la Filosofía (M_3) y con algunas Ciencias categoriales (M_1 y M_3), es decir, que la ontología literaria es una construcción ontológica muy especial que se desarrolla en M_1, M_2 y M_3. Los materiales literarios se objetivan en el mundo físico (M_1), al que pertenecen sus autores, lectores y críticos, los materiales lingüísticos, verbales y literarios, los sonidos, palabras y grafías, la materialidad de los libros y la industria editora, la propaganda, la economía y el poder que emana de la instrumentalización de los materiales literarios, desde sus fines académicos e institucionales hasta sus consecuencias ideológicas y políticas, cuyas causas y consecuencias son materialmente comprobables. Además, los materiales literarios son depositarios de contenidos psicológicos y fenomenológicos muy explícitos, que se expresan y refieren formalmente de manera manifiesta y poderosa (M_2), a menudo con consecuencias prácticas (emociones, pasiones, reacciones psíquicas, impacto en los estados de ánimo, etc.) Finalmente, la Literatura es un discurso en el que se objetivan Ideas específicas del tercer género de materialidad (M_3): Libertad, Justicia, Paz, Guerra, Poder, Amor, Muerte...

Es, pues, evidente, que la Literatura es una construcción ontológica que se proyecta a través de los tres géneros de materialidad, manipulándolos y roturándolos profundamente, pero no en términos gnoseológicos ni epistemológicos, sino solo en términos ontológicos. La Literatura no es objeto de una epistemología, como he tratado de demostrar, contra Aristóteles y su concepción de la poética literaria, pero sí puede ser objeto de una ontología, aunque no en todos sus géneros de materialidad. La Literatura es analizable ontológicamente solo en sus implicaciones en el mundo de los

objetos físicos, como material oral o impreso, textual, lingüístico, etc., y como material depositario de ideas objetivas propias de un mundo lógico, es decir, solo es interpretable ontológicamente como M_1 y como M_3. ¿Y por qué no como M_2? Porque los contenidos psicológicos referidos y expresados en el discurso literario son siempre ficciones, es decir, porque lo que confiere a la literatura un estatuto ficcional es M2 y solo M2: un mundo psicologista y fenomenológico cuyos referentes materiales se formalizan sincréticamente en la construcción literaria de personajes, tiempos, espacios, acciones, funciones o situaciones fabulosas, es decir, en la concepción sintáctica o estructural del Sujeto en la literatura. Y aunque los contenidos psicologistas y fenomenológicos de la literatura (M_2) puedan servir, como un andamiaje o una infraestructura, formalizada no solo en personajes (sujetos), sino también en acciones o funciones (fábula), para construir los contenidos lógicos, lo cierto e indiscutible es que tales contenidos psicológicos y fenomenológicos (M_2) nunca serán operatoriamente verdaderos, mientras que los contenidos lógicos (M_3) lo serán siempre, dentro y fuera del texto, antes y después de su lectura, ya que su existencia operatoria es independiente de cualesquiera materiales literarios que ocasionalmente puedan servirles de soporte formal o medio de expresión. La Literatura es una realidad ontológica construida siempre por sujetos operatorios que utilizan soportes físicos y materiales reales (M_1), y depositaria de ideas cuya materialidad es terciogenérica o lógica (M_3). Sin embargo, los contenidos psicológicos y fenomenológicos de la literatura, aun siendo materialmente reales, no son operatoriamente verdaderos. Por eso no son, ni pueden ser, objeto de una gnoseología, y por eso decimos que son *ficciones*: porque, aunque posean existencia óntica en un mundo lógico (M_3), carecen de existencia operatoria en el mundo físico (M_1).

No cabe, pues, en rigor, hablar de ficción en Literatura, sino de la ficción de los contenidos psicológicos y fenomenológicos de la ontología literaria. En Literatura solo es coherente hablar de ficción en relación con el segundo género de materialidad: el mundo de los contenidos y materiales psicológicos (M_2). Todo lo demás (M_1 y M_3), es real y verdadero, es decir, posee existencia óntica y operatoria más allá de la obra literaria, trascendiendo históricamente diferentes campos categoriales.

Será, pues, absurdo referirse a la literatura como un mundo posible o un modelo de mundo, desde el momento en que la literatura es una realidad constituida y constitutiva de tres géneros de materialidad.

La única diferencia entre don Quijote y yo es que yo *co-existo* y *co-opero* con otros sujetos operatorios, y don Quijote, no; es decir, yo estoy dotado de existencia operatoria, y el personaje literario, no. Y cabe advertir aquí que la literatura no solo es cuestión de personajes. Los materiales literarios son superiores e irreductibles al mundo de los contenidos

psicológicos, es decir, son superiores e irreductibles a la fenomenología de M_2. La ontología literaria implica los tres géneros de materialidad. Por eso, entre otras cosas, no cabe hablar de una teoría literaria posmoderna: porque la posmodernidad lo reduce todo a un *texto*, es decir, a una metáfora, a una *tropología psicologista*. La posmodernidad reduce los tres géneros de materialidad (mundo físico, mundo fenomenológico y mundo lógico) a uno solo de ellos: el mundo de la psicología y de la ideología, de lo fenoménico y lo dóxico, de lo aparente y cavernícola, esto es, a M_2. He aquí la caverna platónica lujosamente acomodada en la sociedad del consumo industrial. La posmodernidad se reduce precisamente a aquella dimensión ontológica de la literatura en la que solo habita la ficción: los referentes impotentes, la materialidad que carece de existencia operatoria. Nada, pues, más alejado de la materialidad de la literatura que el discurso psicologista y fenomenológico de la posmodernidad.

De acuerdo con el Materialismo Filosófico, la ficción es una parte de la realidad de la literatura, y no cabe hablar de ella aisladamente. La ficción es una realidad que, construida por el sujeto operatorio con materiales reales (M_1), no solo se sirve a su vez de formas constitutivas de ideas y materiales lógicos (M_3), sino que alcanza todos estos logros precisamente porque forma parte esencial de la realidad del mundo categorizado e interpretado. La ficción en general, y la literaria en particular, es una superfetación de la realidad, uno de sus espacios virtuales o estructurales más expresivos, al constituir una topología especialmente significativa, y siempre diseñada con materiales reales. La ficción es lo que hace posible y asequible la geometría de la literatura, esto es, la arquitectura y habitabilidad de las ideas literarias.

Diré, en síntesis, que ficción es *la materialidad que carece de existencia operatoria*, tratándose de una materialidad a la que se le atribuyen contenidos psicológicos y fenomenológicos, y a la que, sin embargo, se convierte en sujeto de referentes lógicos. Es decir, es la materia cuya forma se agota en su propia materialidad. Es el caso de don Quijote, quien no existe formalmente fuera de su propia materialidad, las formas de la novela cervantina titulada *Don Quijote de la Mancha*. Es ficción todo aquello que no tiene existencia operatoria en M_1, todo lo que no tiene existencia positiva pragmáticamente, sino solo estructural, en M_1 y M_3, es decir, todo lo que no existe ni coexiste operatoriamente en el mundo de los objetos físicos (M_1), porque su materialidad es exclusivamente formal (gráfica, pictórica, escultórica...), y porque solo formalmente se postula, sin capacidad de existencia operatoria, en el mundo de los objetos psicológicos (M_2) y en el mundo de los objetos lógicos (M_3), donde la materialidad terciogenérica de las ideas dota nuevamente a sus formas de contenidos reales. La psicología de don Quijote no existe, ni es operatoria, fuera del libro que lleva su nombre, pero don Quijote sí existe

positivamente, no solo como material literario (incluso pictórico, escultórico, musical, hasta psiquiátrico...) (M_1), sino como expresión de ideas objetivas y lógicas que pueden analizarse y estudiarse materialmente mediante conceptos (libertad, amor, poder, política, cautiverio, honor, lucha, etc...) (M_3).

Pese a todas sus impotencias operatorias, don Quijote es una de las realidades lógicas más importantes y poderosas que la literatura ha colocado en M_3, esto es, en el mundo de las Ideas.

5.1. La Literatura exige *una* Realidad

Puede afirmarse, pues, en sentido amplio y riguroso, que es ficticia aquella materialidad cuya existencia no es operatoria. La materia de la ficción es exclusivamente formal y no operatoria, porque su realidad es una construcción en la que materia y forma están en sincretismo y resultan —aunque disociables— inseparables. Un referente es ficticio cuando su materia y su forma, al hallarse precisamente en el límite de su conjugación, están en sincretismo. Así, por ejemplo, materia y forma constituyen en el caso de Dios, el unicornio y don Quijote, una identidad sincrética. Estos tres referentes remiten siempre a formas que se agotan en su propia materialización, sea en una cruz de madera o de plata, sea en la figura o iconografía de un caballo que ostenta un cuerno recto en mitad de la frente, sea en el personaje cervantino verbalmente construido en la célebre novela que lleva su nombre.

Se confirma que la ficción forma parte necesariamente de la realidad, porque Realidad y Ficción no son conceptos dialécticos, sino conceptos conjugados. La ficción es interpretable —y posible— porque existe la realidad, en cuyas estructuras (formas y materias) toda ficción está insertada, como construcción real y como realidad constituyente. Por esta razón la ficción literaria no es una suerte de réplica de la realidad, verosímilmente expresada o compuesta, según umbrales de aproximación. Esa es la herencia epistemológica de Aristóteles, quien proporcionó hace veinticinco siglos un concepto de ficción desde el que hoy por hoy no se explica ni la esencia de la literatura —la lírica no sería ficción— ni la complejidad de la realidad —el Mundo no es una Naturaleza imitable—.

El concepto de ficción ha sido sobreestimado epistemológicamente a la hora de interpretar la literatura. Desde una perspectiva epistemológica es equívoco y confuso, y desde una perspectiva gnoseológica resulta estéril a la interpretación de la literatura, pues exigiría al discurso literario pretensiones de verdad científica. La única opción que permite examinar, desde criterios racionales y contenidos lógicos, y por tanto materialistas, el concepto de ficción literaria, es la perspectiva ontológica. Debe hablarse, pues, de

construcción literaria, por parte de un sujeto operatorio, sin duda el autor, en primera instancia, que entrará en interacción con múltiples sujetos operatorios diferentes, como lectores, críticos, intérpretes, traductores y transductores (Maestro, 2002), los cuales habrán de roturar, examinar y analizar materialmente esa *construcción literaria*, en la que se objetivan realidades pertenecientes a los tres géneros de materialidad (M_1, M_2 y M_3), y que es susceptible de la interpretación que ejecuten, ahora sí, gnoseológicamente, esto es, en términos científicos, nuevos sujetos operatorios, al enfrentar el *Mundo interpretado* (M_i) que está contenido en la construcción literaria de referencia con el *Mundo interpretado* (M_i) que está integrado en otras construcciones, literarias o de cualquier otra naturaleza (musical, pictórica, social, científica, teológica, filosófica...).

Podría pensarse *in extremis* que el concepto de ficción es estéril en la interpretación de la literatura. Lo cierto es que, desde una perspectiva epistemológica, como he tratado de demostrar, no sirve para explicar ni la complejidad de la literatura ni la naturaleza de la realidad. Epistemológicamente, más que un concepto estéril sería un concepto equívoco, inadecuado, insuficiente. Nos remite a una herencia aristotélica inoperante en el estadio actual de las ciencias categoriales, tanto en la interpretación de la realidad como en la interpretación de la literatura; una herencia aristotélica que hoy solo puede conducirnos a soluciones falsas, exigidas por un planteamiento del problema igualmente falso. El concepto de ficción literaria no puede plantearse en términos epistemológicos porque la literatura no es en rigor una *ficción*, sino una *construcción*. No cabe, pues, hablar de *ficción literaria*, sino de *construcción literaria*, a cargo de sujetos operatorios, y dotada de contenidos pertenecientes a los tres géneros de materialidad, cuyo conocimiento hace de la *ficción literaria* una *realidad literaria*, que puede y debe sin duda ser analizada e interpretada categorialmente —esto es, materialmente, científicamente— mediante conceptos. No puede decirse, sin más, que la literatura es ficción, cuando sabemos positivamente que sus componentes materiales son ontológicamente reales, y cuando podemos comprobar que solo los contenidos pertenecientes al segundo género de materialidad, es decir, los contenidos psicológicos y fenomenológicos (M_2), atribuidos formalmente a algunos de los referentes literarios, principalmente personajes y acciones, carecen de existencia operatoria, es decir, son, real y efectivamente, *ficciones*. Solo un tercio de los materiales literarios serían *a priori* ficticios.

La literatura es una construcción, sí, y la realidad en que vivimos, también. En términos de ficción, la única diferencia estriba en que, en la *realidad en que vivimos*, vivimos, esto es, existimos, como sujetos operatorios, y en la *realidad de la literatura*, no. En la realidad inmanente de la obra literaria

los sujetos operatorios son ficciones, precisamente porque su existencia operatoria no existe, valga el oxímoron. Es un simulacro. En este simulacro se objetiva la única referencia ficticia de la literatura, frente al resto de materiales (primogenéricos y segundogenéricos) efectivamente existentes y pragmáticamente manipulables. La literatura es una construcción de mundos físicos, fenomenológicos y lógicos. En el discurso literario está la física (M_1), la fenomenología (M_2) y la lógica (M_3) de la realidad de lo que brota todo cuando construye, destruye y transforma el ser humano, como sujeto operatorio. Según autores e intérpretes, tendencias y obras, etapas históricas y teorías literarias, unos u otros géneros de materialidad serán o no estudiados con mayor o menor insistencia, pero, sea de un modo u otro, es imposible la concepción de una construcción u obra literaria en la que esté ausente alguno de estos tres géneros de materia. Incluso aunque los contenidos de M_2 correspondan a una existencia operatoria 0, pues, como he expuesto, poseen una materialidad cuya existencia es solo formal, y no operatoria, precisamente por hallarse en el límite de la conjugación lógico-material de su realidad, en este caso, ficticia. Por eso un Unicornio, o el Dios de las religiones terciarias, son ficciones puras, al carecer de existencia operatoria, aun poseyendo la forma que sus representaciones escultóricas, iconográficas o librescas, les conceden materialmente para deleite y solaz de sus fieles[176].

En consecuencia, el concepto de ficción, planteado en términos epistemológicos o aristotélicos, no solo no agota la realidad de la literatura, sino que sitúa al crítico o intérprete de ella en un callejón sin salida. Bien sabemos que la herencia aristotélica, que enfrenta la Poética con la Historia, depende del concepto que de Historia tiene el discípulo de Platón, un concepto hoy día insostenible desde cualquier punto de vista categorial (Moradiellos, 2001). De este modo, el concepto epistemológico de ficción se vincula al de fábula, exigiendo un contenido actancial, funcionalista, argumental (*mythos*), es decir, el contenido de una historia, protagonizada por acciones humanas que imitan la Naturaleza (*mímesis*). En suma, Aristóteles buscó en la Poética una Historia, es decir, categorizó la Literatura como una Historia posible o ficticia, por oposición a una Historia real o verdadera, dejando a Occidente el legado de una eterna confusión epistemológica entre verdad y existencia y entre realidad y ficción. En tales términos, lo ficticio es para los herederos acríticos de Aristóteles aquello que resulta imitado, simulado o reproducido por la acción humana, más precisamente, *lo que contiene una historia no acaecida en la Historia*, es decir, un *mythos* o fábula exento de existencia operatoria. La fábula es ficticia por relación a la Historia, que se supone real.

(176) Sobre la idea de religión en la evolución humana, y las distintas etapas históricas de la religión (primario o numinosa, secundaria o mitológica, y terciaria o teológica), vid. Bueno (1985).

La fábula, pues, imitación de la Historia en términos funcionales, solo podrá ser verosímil si pretende ser convincente o aceptable, es decir, *poética*, en términos formales. La construcción poética (*poiesis*) lo será en la medida en que aparente y simule ser verdadera, como lo es *de facto* la Historia. Queda así asignada la Verdad real a la Historia (lo cual es una ilusión epistemológica) y la Ficción verosímil a la Literatura (lo cual es no solo una ilusión igualmente epistemológica, sino también una falsa conciencia fenomenológica: su fenomenología es ficticia).

Sin embargo, estas concepciones categoriales o científicas de la Historia y de la Literatura son hoy día completamente insostenibles, porque la Historia no es más (ni menos) que una *construcción histórica*, a partir de la interpretación de los materiales históricos o *reliquias* (Bueno, 1978c; Moradiellos, 2001), como el periodismo no es un reflejo de la realidad, ni siquiera una crónica fiel de ella, sino una *construcción periodística*, es decir, una sofística de la vida cotidiana del Mundo categorizado (M_i). La Literatura instituye su propia realidad, no posible, sino real, del mismo modo que la Historia instituye la suya, y precisamente igual que la Economía, la Termodinámica o la Matemática se constituyen como realidades ontológicas definidas, dotadas de sus propios campos categoriales.

Se explica así que la Teoría de la Literatura nunca haya sabido con absoluta seguridad qué hacer exactamente respecto a la ficcionalidad de la lírica, desde el momento en que la poesía lírica no contiene la fábula o *mythos* necesaria para ser historiada, es decir, en términos epistemológicos, para ser interpretada como expresión formal de verosimilitud histórica. Por eso siempre se consideró que la poesía no era ficción en sentido estricto, porque no contenía una fábula, una historia, una funcionalidad actancial, sino los sentimientos del poeta, del yo lírico, de lo subjetivo puro, etc. Así es como una perspectiva epistemológica del concepto de ficción exige reducir la literatura a una acción o fábula. La noción de ficción es, por esta razones, insuficiente e inadecuada para explicar lo que la literatura es. Es insuficiente porque no agota la totalidad de la complejidad ontológica de lo que la literatura es, y resulta inadecuada porque reduce falazmente la literatura a una de sus partes o dimensiones referenciales, la acción o fábula —que en sí misma no responde gnoseológicamente a verdad operatoria alguna—, abandonando o ignorando las demás, en las cuales están implicadas materialidades físicas y lógicas que son en sí mismas completamente inderogables (M_1 y M_3).

La cuestión de la verdad de la literatura convertiría a esta última en objeto de una gnoseología, del mismo modo que la cuestión de su realidad la había convertido en objeto de una epistemología. Sin embargo, si el planteamiento epistemológico, de corte aristotélico, inducía a partir de una concepción de Realidad hoy inaceptable por las ciencias categoriales, y por tanto errada, la

propuesta gnoseológica es en sí misma improcedente desde todos los puntos de vista, debido al simple hecho de que a la literatura no se le puede exigir que dé cuenta de *verdades*. La Literatura no es una ciencia categorial, como la Lingüística, la Geometría o la Economía, ni un discurso crítico, como la Filosofía, y por lo tanto no es ni puede ser objeto de una gnoseología. La Literatura es una construcción ontológica, no una construcción gnoseológica, como lo son las distintas ciencias categoriales. A quien hay que exigir que dé cuenta de *verdades* —de verdades científicas, naturalmente— es, en todo caso, al intérprete de la literatura, que, en tanto que teórico o científico que analiza los materiales literarios, ha de dar cuenta de la *verdad* contenida en los resultados de su investigación: es decir, ha de dar cuenta de la literatura en tanto que materialidad perteneciente a un mundo lógico, constituida en consecuencia por Ideas cuya formalización exige una explicación racional y lógica (M_3).

Exigir a la Literatura la revelación o la confirmación de una *verdad* equivale a imponer a la realidad material de los hechos literarios una interpretación metafísica o teológica, es decir, una interpretación irreal, falaz y sofística. Y sin embargo, este imperativo gnoseológico, en virtud del cual se exige a la Literatura la confirmación o revelación de una *verdad*, está en la base de la hermenéutica sagrada, desde el momento en que el Judaísmo ha leído el *Viejo Testamento* como un conjunto de libros que contienen la *verdad histórica* del pueblo hebreo. Lo mismo cabe decir de la lectura que el Cristianismo ha hecho del *Nuevo Testamento*, al hacer del posible Jesús histórico la *verdad revelada* del hijo de un Dios hecho hombre.

Así, por ejemplo, la preceptiva aristotélica elaborada por los clasicistas del Renacimiento y la Ilustración es resultado de una lectura de la literatura greco-latina destinada a construir gnoseológicamente un concepto de verdad literaria, objetivado y codificado en el canon de la preceptiva clásica, y fuera del cual no era posible hablar en rigor de verdadera literatura. Igualmente, en nuestro tiempo, la posmodernidad trata, de forma tan poderosa como defraudada (a pesar de toda la industria editorial, universitaria e institucional que la sustenta), de imponer un Contra-Canon indefinido en el que inventariar y publicitar sus propias *verdades* acerca de la literatura, a la que exigen corrección política, respeto a las creencias irracionales, justicia social, solidaridad universal, pacifismo panfilista o isovalencia de culturas. Se impone de este modo una preceptiva gnoseológica, de acuerdo con la cual la literatura ha de dar cuenta de *verdades* que fundamentan la legitimidad de determinados grupos sociales. Es un proceso irracional que sustituye la interpretación científica de la ontología literaria por la exigencia gnoseológica de "verdades" que ideólogos y teólogos de la cultura vierten psicológica y fenomenológicamente sobre la literatura.

Siempre es un error pretender un análisis gnoseológico de la literatura en términos de verdad o falsedad, porque la literatura es una construcción literaria que no instituye criterios de veridicción, sino que expone fenomenológicamente hechos, acciones, personajes, descripciones, etc., que pueden ser analógicos o sinalógicos, dialécticos o idénticos, afines o distantes respecto a referentes contenidos en otras obras literarias o artísticas, pero que serán siempre inmanentes, estructurales, formales, es decir, carentes de existencia operatoria en el mundo trascendental a la obra literaria, mundo en el que los seres humanos desarrollamos nuestra propia existencia operatoria, y en el cual la *verdad* de la literatura es una *ficción*. Esta es la razón por la que los moralistas de todos los tiempos, desde Platón hasta las feministas, pasando por los Santos Padres de la Iglesia, se han caracterizado por identificar la ficción de la literatura y de los personajes literarios con la verdad de la realidad extraliteraria y la existencia operatoria de los seres humanos. No hay moralista que no se tome en serio el juego de la literatura, es decir, que no haga trampa a la hora de interpretarla. Pretender que la literatura sea una verificación del mundo, y que, cual ciencia categorial o libro sagrado, sea posible exigir o extraer de ella el contenido o la revelación de una *verdad*, moral, ideológica, teológica o de cualquier otro tipo, es una falacia gnoseológica que solo puede conducir al dogmatismo más irracional o a la ilusión más trascendente y absoluta.

La única opción posible para abordar la cuestión de la ficción en la literatura es la que ofrece la perspectiva ontológica, que considera la obra literaria como una construcción material, en la que están integrados contenidos físicos (M_1), psicológicos (M_2) y lógicos (M_3), es decir, realidades que pertenecen a los tres géneros de materialidad. Y a partir de esta perspectiva ontológica ha de evitarse el confusionismo conceptual que ha imperado tradicionalmente al tratar de examinar la cuestión de la ficción en la literatura.

Desestimar la Teoría de la Literatura como ciencia categorial destinada a la interpretación de los materiales literarios conduce a la rapsodia doxográfica, el comentario descriptivo o alegre del poema o novela de turno, o la retórica psicologista e ideológica de quien se entretiene con el texto literario como podría entretenerse con la lista de la compra, el tenis o un flujo de electrones. La posmodernidad no ha surgido de la nada. No es el primero ni el único de los estadios, en la historia de los estudios literarios, que suprime uno o varios géneros de materialidad a la hora de interpretar el Mundo y la Literatura. La teoría aristotélica de la mímesis había suprimido nada menos que al sujeto operatorio, al que reducía al estatuto de un fiel reproductor de una Naturaleza ideal y acaso monista. Las poéticas autoriales, fruto del idealismo alemán, acabarán por subsumir el texto en la hipóstasis del autor (biografismo, positivismo histórico, psicologismo, sociología de la literatura...) Con el

triunfo de los formalismos, Barthes propugnará desde intereses gregarios —el gremio de los críticos literarios— la muerte o supresión del autor, con el fin de imponer institucionalmente la figura del crítico como intérprete supremo de la literatura, bajo cualquiera de las múltiples formas retóricas que las poéticas de la recepción asignarán a la presencia silente del lector (modélico, ideal, implícito, implicado, explícito, archilector, etc...) No ha habido acaso una sola teoría literaria, con la excepción de la semiología, que no haya tratado de suprimir, ignorar o desintegrar, alguno de los componentes materiales e inderogables de la Literatura.

Lo que comúnmente llamamos "ficción" es una construcción real que los seres humanos o sujetos operatorios realizan con los materiales reales de su entorno. Ficción y Realidad son, pues, en términos de Materialismo Filosófico, *conceptos conjugados*, donde la ficción solo se da a través de elementos materiales reales, al igual que la Forma solo se manifiesta a través de la Materia. La Ficción tiene sentido porque *existe* en la Realidad. Y porque su existencia, dentro de la Realidad, es una existencia *material.*

5.2. La Poética no es soluble en la Retórica

Y, en cierto modo, la Literatura tampoco es absolutamente soluble en el lenguaje. En esta dialéctica, mucho menos aún la Poética —que exige una gnoseología— se resiste a esterilizarse en la Estética —que se resuelve en una epistemología—, en la contemplación o en una atribución de gratuidad a unos materiales literarios que tienen mucho que decir acerca de la *realidad operatoria* de la que forman parte sus autores, lectores y críticos o intérpretes. Quiero ahora ceder la palabra a un autor que guarda una estrecha relación con los sofistas, Jorge Luis Borges, y que ha explicitado con claridad, en su concepto de Literatura, la importancia de la fábula en la esencia misma de la ficción literaria.

> Cuatro son las historias. Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes. Los defensores saben que la ciudad será entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil; el más famoso de los agresores, Aquiles, sabe que su destino es morir antes de la victoria. Los siglos fueron agregando elementos de magia. Se dijo que Helena de Troya, por la cual los ejércitos murieron, era una hermosa nube, una sombra; se dijo que el gran caballo hueco en el que se ocultaron los griegos era también una apariencia. Homero no habrá sido el primer poeta que refirió la fábula; alguien, en el siglo catorce, dejó esta línea que anda por mi memoria: *The borgh brittened and brent to brondes and askes*[177]. Dante Gabriel Rossetti imaginaría que la suerte

(177) "El verso en inglés medio quiere decir *La fortaleza rota y reducida a incendio y cenizas.* Pertenece al admirable poema aliterativo *Sir Gawain and the Green Knight*, que

de Troya quedó sellada en aquel instante en que Paris arde en amor de Helena; Yeats elegirá el instante en que se confunden Leda y el cisne que era un dios.

Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca; el de las divinidades del Norte que, una vez destruida la tierra, la ven surgir del mar, verde y lúcida, y hallan perdidas en el césped las piezas de ajedrez con que antes jugaron.

La tercera historia es la de una busca. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior. Jasón y el Vellocino; los treinta pájaros del persa, que cruzan montañas y mares y ven la cara de su Dios, el Simurgh, que es cada uno de ellos y todos. En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista del Grial. Ahora, la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka solo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno.

La última historia es la del sacrificio de un dios. Attis, en Frigia, se mutila y se mata; Odín, sacrificando a Odín, Él mismo a Sí Mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido de lanza; Cristo es crucificado por los romanos.

Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformándolas[178].

Pero no bastan las palabras ni las historias verosímiles. La Literatura, la poesía, la ficción, exigen la Realidad. Sin embargo, la realidad es uno de los más crueles enemigos del ser humano. La ficción, por el contrario, puede llegar a ser el mejor aliado que poseen el prestigio, el heroísmo y la virtud. Lo cierto es que realidad y ficción no son términos antónimos ni opuestos, sino conceptos conjugados, complementarios, solidarios. Si no hay conocimiento de la realidad, no puede haber conocimiento de la ficción.

La ficción es clave en la Literatura, porque través de ella, de la ficción, la Literatura impone la presencia de lo *no operatorio* dentro de la Realidad. Esta tesis, que expuse en 2006 en mi opúsculo sobre *El concepto de ficción en la literatura*, está en perfecta consonancia con la teoría de lo fantástico que David Roas ha desarrollado en diversas obras del máximo interés[179].

---

guarda la primitiva música del sajón, aunque fue compuesto siglos después de la conquista que dirigió Guillermo el Bastardo" [Nota del autor].

(178) Jorge Luis Borges, "Los cuatro ciclos", *El oro de los tigres* [1972] (1923-1985/1989, II: 506).

(179) Pienso sobre todo en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, publicada en 2011 y galardonada un año antes con el IV Premio Málaga de Ensayo "José María González Ruiz". Igualmente recomendable es su título *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, de 2006.

Roas examina el concepto de lo fantástico en relación con cuatro ideas fundamentales: la Realidad, lo Imposible, el Miedo y el Lenguaje. Nos interesan las cuatro, pero, particularmente, nos interesa la Realidad. Y sus límites, esto es, lo posible y lo imposible, y las formas que coexisten y se codeterminan en tales extremos fronterizos (lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco).

La tesis fundamental de Roas es que lo fantástico impone la presencia de lo imposible dentro del mundo real. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico: lo fantástico dota a lo imposible de existencia operatoria dentro del mundo interpretado. Lo fantástico, en este punto, constituye una amenaza para la razón. Porque lo imposible rebasa las posibilidades de la razón. La desafía y desorienta. La extravía. Roas interpreta así lo fantástico como una dialéctica entre la Realidad y lo Imposible. Pero todo esto solo es posible en el arte, en la literatura, porque la existencia operatoria de lo fantástico solo puede darse en la existencia estructural de lo imposible como categoría estética, retórica y poética[180].

Desde sus más tempranos orígenes, y hasta el siglo XVIII, la literatura había acogido las formas de lo imposible con el consentimiento de algunas ciencias (la mayoría en precario desarrollo), con la complicidad de algunas filosofías (más atentas al sujeto y al mundo desconocido que a la operatoriedad del mundo interpretado), y con la tolerancia circunstancial de la religión (que, pese a la teología, en muchos casos acoge sorprendentemente numerosos elementos numinosos e incluso mitológicos). Sin embargo, desde la experiencia de la Ilustración, el materialismo científico, el racionalismo filosófico y el idealismo monista de la teología (un único Dios de atributos indefinidos y absolutamente metafísicos) destierran de la Realidad del Mundo interpretado todo término o referente de ficción, es decir, todo elemento cuya existencia no sea operatoria en el Mundo intervenido por la ciencia y la razón, o no sea pertinente en el dominio monopolizado por una creencia religiosa dictaminada según los cánones de la teología. De un modo u otro, razón teológica y razón antropológica derogan la existencia operatoria de lo imposible. En adelante, la única forma de expresión y *operatoriedad* de lo imposible será el formato de lo fantástico. Es decir, el postulado de

(180) Lo fantástico es "la irrupción de lo imposible en el mundo real y, sobre todo, la incapacidad de explicarlo de forma razonable" (Roas, 2011: 50). Lo fantástico, pues, no existe sin la presencia de lo imposible ni al margen de la realidad. Solo si lo imposible interviene en la realidad surge lo fantástico. Lo maravilloso, sin embargo, sería lo imposible dado al margen o de espaldas a la realidad. En lo maravilloso no hay conflicto entre la realidad y lo imposible, porque lo maravilloso no transgrede la realidad del lector o espectador, pero lo fantástico, sí. Respecto a la discriminación entre lo fantástico y lo maravilloso, en el ámbito de la creación literaria cervantina, vid. mis trabajos sobre el *Quijote* (Maestro, 2009: 250-260).

su existencia estructural en el dominio de las formas estéticas, poéticas o retóricas.

Con todo, el triunfo de la razón no siempre fue el triunfo del ateísmo. La fe se repliega, en muchos casos, en una suerte de vago teísmo, de religión natural, o incluso de agnosticismo, la versión más vergonzante del ateísmo (Bueno, 1985). Se llega a afirmar, en la cima de la Ilustración, que lo que la razón no puede explicar es precisamente algo *imposible*.

> Esta concepción "realista" de la verosimilitud y de la mimesis traducía en cierto modo uno de los cambios fundamentales que se habían producido en los intereses estéticos dieciochescos: el descubrimiento de la sociedad como materia literaria. La novela del siglo XVIII cambió su objeto de imitación para centrarse en la realidad que circundaba al hombre, y encontró su razón de ser en la expresión de lo cotidiano (Roas, 2011: 17).

"No creo en los fantasmas, pero me dan miedo". Estas palabras de Madame du Deffand, que nos recuerda David Roas (2011: 17), explican cómo, pese a la derogación de lo sobrenatural tras el triunfo del racionalismo ilustrado, lo fantástico sobrevive vinculado a la experiencia humana del miedo, de modo que "la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura" (2011: 17). Por este camino, y de la mano del más incipiente Romanticismo, el horror adquiere un lugar de privilegio en las nuevas concepciones estéticas de finales del siglo XVIII. El terror puede inspirar placer si el observador está seguro de sentirse a salvo. Dicho de otro modo, el miedo se disfruta si se sabe que no tiene consecuencias operatorias, es decir, si se trata de una ficción. Sin embargo, pese a todas sus fuerzas, la estética romántica acaba por aceptar que lo irracional solo puede existir ficcionalmente, es decir, fuera de la realidad efectivamente existente y operatoria:

> Si para el ilustrado solo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también la mente humana (Roas, 2011: 19).

Todo esto es muy cierto, pero la mente humana, pese a todas sus efervescencias emocionales, ha funcionado históricamente de forma cada vez más racional en todas direcciones: el ser humano no puede sobrevivir

si prescinde de la razón. La mente humana del artista romántico construye infinitos misterios, ciertamente, pero todos ellos muy racionalmente diseñados. La imaginación y la fantasía románticas son construcciones sofisticadamente racionales. El demonio, lo grotesco, lo macabro, el horror, lo extraño, lo singularmente deforme…, todo ello responde a una poética de un rigor extraordinario y de un muy cuidado racionalismo. Los románticos pensaron mucho, y muy bien, cómo querían diseñar las delicias del horror, el misterio o el sueño. No inauguraron un lugar en el cosmos capaz de sustraerse a la intervención de la razón. Todo lo contrario: diseñaron muy racionalmente, a la altura de la ciencia ilustrada, toda una poética de lo fantástico y de lo maravilloso, de la que hoy somos herederos. Nada más racional que la interpretación de los sueños, porque los sueños no se interpretan, sino que se construyen. En su obra homónima, Freud no interpreta los sueños, sino que los construye, es decir, los inventa muy racionalmente con fines bien explícitos: convertirse en el médium a través del cual el resto de los mortales pueden acceder al inconsciente, el mito más importante del siglo XX, cuya invención poética debemos al autor de *Die Traumdeutung* (1899). Ya he dicho muchas veces que Freud fue el mejor novelista del siglo XX, al que los médicos leyeron como si fuera un poeta, y los filólogos y pseudofilósofos leyeron como si fuera un médico. Lo desconocido, lo onírico, lo misterioso, se convierte, en el ámbito del arte y la literatura, en el terreno de juego de la razón, donde la ciencia no ha impuesto, ni podrá imponer, sus normas, porque en el terreno de la poética y de la estética, la psicología humana hace reinar sus ordalías impunemente.

Roas se distancia de las concepciones posmodernas que tratan de explicar lo fantástico desde la inmanencia que lo reduce todo al texto, al formalismo del lenguaje, como si la Realidad estuviera hecha de palabras. Y tiene razón:

> Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica —conviene insistir en ello— mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual […]. Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector (Roas, 2011: 30-31).

Lo fantástico materializa formalmente en el arte la irrupción de lo imposible en el terreno de lo real, es decir, en una *realidad* en la que el lector ha de reconocerse. En este sentido, creo que David Roas me permitiría

afirmar que lo fantástico es un hipertexto de la realidad, que sería su hipotexto. Semejante declaración sería aceptable para un posmoderno, y también para un estructuralista, que considera que la realidad es un texto, o que está hecha de palabras. Para un materialista, semejante afirmación es un juego retórico gramaticalmente bien construido. Pero vacío. Sin embargo, esta gramática, por vacua, no se soporta sobre ninguna realidad. Porque la realidad no está hecha de palabras, sino de materia, y porque los hechos no mienten: mienten sus intérpretes. Es tiempo de poner a Nietzsche del revés, de someterlo a su propia medicina, la *Umstülpung* o eversión. No cabe decir que no hay hechos, sino solo interpretaciones, porque en realidad solo hay hechos, malinterpretados por la sofística de un número cada vez más crecido de impostores, que hacen su agosto reduciendo la Ciencia y la Filosofía a una Retórica, es decir, los saberes críticos a un conjunto de declaraciones acríticas, más precisamente, a un trabalenguas, desde el que tratan de describir la "complejidad" de un mundo supuestamente "incomprensible".

La realidad —y esta es una premisa fundamental en la teoría de lo fantástico de Roas— es siempre extratextual, porque está fuera del texto —al contrario que para la posmodernidad, que considera que "todo es texto" (¿incluido Auschwitz?)—. Para un materialista esto es evidente, de modo que hablar de realidad extratextual resulta incluso redundante, porque es la única realidad operatoria posible. La realidad del texto es siempre una realidad estructural, es decir, formal: idealista. David Roas nunca pierde de vista la realidad cuando interpreta los materiales literarios. Uno de los pocos teóricos de la literatura que, en España, ha conseguido examinar la Literatura sin extraviarse en la ficción. Ni en la realidad.

Cualquier lector atento podrá observar que hay diversas especies de ficción relativas a la poética de lo fantástico y lo maravilloso. Roas señala varias de ellas, desde lo *maravilloso cristiano* —que se ha apuntado anteriormente— hasta el *realismo mágico*, pasando por lo *pseudofantástico* y lo *fantástico arqueológico o arquetípico*. Este último se manifiesta en relatos que "retrocedieron a épocas primitivas, incluso prehumanas, donde reinaba el caos, en busca de los terrores más ancestrales y recónditos de la mente humana" (Roas, 2011: 122). Arthur Machen y H. P. Lovecraft se aducen como principales representantes de este tipo de literatura fantástica. En una genealogía de la literatura, lo fantástico arqueológico puede considerarse integrado en lo que más adelante —vid. capítulo siguiente— se denominará *Literatura sofisticada o reconstructivista*. Al *realismo mágico* me he referido con anterioridad en mi *Crítica de los géneros literarios en el Quijote* (2009: 250 ss.). Como se sabe, esta expresión se debe al crítico alemán Franz Roh, quien la acuña en 1925, con el fin de hacer referencia a determinadas expresiones pictóricas vanguardistas, caracterizadas por representar un mundo

objetivo, pero no como copia de la realidad, sino como realidad alternativa (Picasso, Beckmann, De Chirico, Derain, Carrà…). Las características esenciales del realismo mágico, como bien sistematiza Roas (2011: 57), apelan al sentimiento de lo mágico, del extrañamiento ante lo familiar y cotidiano; implican una proyección metafísica, que dispone que la realidad se transforme en algo inquietante; sugieren cierto primitivismo y regreso a lo mítico —lo que convierte a este tipo de literatura, una vez más, en una poética sofisticada o reconstructivista—; simulan un objetivismo en la reproducción sensorial de hechos que se exponen con la máxima precisión; e imponen una atmósfera de impersonalidad y frialdad, dentro de la que sobresale la figura de un narrador impasible ante lo que sucede, quien se presenta con cierta insensibilidad manifiesta. El realismo mágico se desarrolla en la literatura europea de las décadas de 1930 y 1940, y posteriormente en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, donde alcanza célebres resultados. En palabras de Roas, "el realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro" (Roas, 2011: 57). Confiere estatus de verdad a lo no existente. Dicho de otro modo, en términos de Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, otorga valor operatorio a lo que carece de existencia operatoria. Lo extraordinario se presenta como algo normal y cotidiano, familiar y habitual. No posee el enfrentamiento, la transgresión, el conflicto, que sí exige la literatura fantástica. El realismo mágico no se enfrenta con la realidad, sino que coexiste con ella, se yuxtapone o incluso se coordina con ella. Tampoco postula un mundo maravilloso, porque lo irreal, lo imposible, se codifica y se interpreta como una actividad más de lo real y posible. Lo *pseudofantástico*, por su parte, identifica "obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría" (Roas, 2011: 62).

En suma, la tesis que aquí venimos sosteniendo, y que está en consonancia con las argumentaciones de la obra de Roas, confirma que los recursos para objetivar lo imposible brotan siempre de la razón, y que los cambios históricos que tales recursos han ido experimentando a lo largo del tiempo son resultado del desarrollo mismo de la razón que los ha hecho posibles en las diferentes manifestaciones de la estética del arte y de la poética de la literatura. De hecho, la exigencia de *verosimilitud* es el recurso más racional que la inteligencia humana impone a lo fantástico, a lo ficticio o a lo imposible. La razón y el ingenio han afinado mucho su puntería en la elaboración y recreación de todo lo relativo al inconsciente. De hecho, la idea misma de inconsciente ha sido concebida por uno de los racionalismos idealistas más sofisticados y astutos del siglo XX: el racionalismo que desea y consume placeres prohibidos.

No quiero terminar este apartado sobre las propiedades verbales, poéticas y ficticias de la Literatura sin hacer referencia a uno de los pasajes literarios que acaso mejor expresan y objetivan estas cualidades de la palabra como constituyente de realidades fabulosas y verosímiles, capaces de soportar y de articular complejos sistemas de ideas y conceptos. Me refiero a los versos que Shakespeare pone en boca del duque de Teseo en *Sueño de una noche de verano* (V, 1), en el que irónicamente trata de desmitificar el contenido imaginario de la palabra poética, en favor de un racionalismo crítico y conceptual[181].

> …Yo nunca he creído
> en historias de hadas ni en cuentos quiméricos.
> Amantes y locos tienen mente tan febril
> y fantasía tan creadora que conciben
> mucho más de lo que entiende la razón.
> El lunático, el amante y el poeta
> están hechos por entero de imaginación.
> El loco ve más diablos de los que llenan
> el infierno. El amante, igual de alienado,
> ve la belleza de Helena en la cara de una zíngara.
> El ojo del poeta, en divino frenesí,
> mira del cielo a la tierra, de la tierra al cielo
> y, mientras su imaginación va dando cuerpo
> a objetos desconocidos, su pluma
> los convierte en formas y da a la nada impalpable
> un nombre y un espacio de existencia.
> La viva imaginación actúa de tal suerte
> que, si llega a concebir alguna dicha,
> cree en un inspirador para esa dicha... [182]

(181) "En el *Sueño de una noche de verano* —escribe W. Muschg, refiriéndose precisamente a este discurso de Teseo— está la observación más citada de Shakespeare sobre el poeta, mal comprendida durante mucho tiempo. No es un comentario elogioso, sino que tiene una intención irónica, y expresa en su mofa la suprema seguridad de sí mismo que tiene el joven genio […]. Es la descripción de la imaginación mágica que puebla el mundo con sus creaciones y se siente en armonía con este universo. Pero también es la ironía del poeta comediógrafo que reconoce estas creaciones como productos de una alucinación y juega con ellos como si fuesen pompas de jabón" (Muschg, 1948/1996: 45-46).

(182) Trad. esp. de Ángel Luis Pujante (Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, 1600/2001: 124), del original inglés *A Midsummer Night's Dream* (1600/1993: 145, esc. V, 1, vv. 2-20): "…I never may believe / These antic fables, nor these fairy toys. / Lovers and madmen have such seething brains, / Such shaping fantasies, that apprehend / More than cool reason ever comprehends. / The lunatic, the lover, and the poet, / Are of imagination all compact: / One sees more devils than vast hell can hold, / That is the madman; the lover, all as frantic, / Sees Helen's beauty in a brown of Egypt: / The poet's eye, in a fine frenzy rolling, /

La imaginación literaria, que brotaría de una mente enajenada, demente o enloquecida, bufonesca o irracional, inspirada por un numen o un dios, no es una forma de razón superior, como interpretaron los románticos, especialmente a partir de declaraciones literarias como la antemencionada de Shakespeare. No. La imaginación literaria es una especie más del género de la razón humana, esto es, una forma específica de racionalismo explícitamente antropológico. Goya lo expresó con claridad en la leyenda a su *Capricho* 43, según reza el Manuscrito del Prado: "La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes…"

La ficción implica una disociación de lo que no es operatorio. En consecuencia, solo es posible hablar de ficción cuando se tiene conciencia de que hay una parte de la realidad que no es operatoria. Esa parte del mundo real y material que carece de existencia operatoria es lo que ordinaria y normativamente llamamos ficción: toda materia que, carente de existencia operatoria, solo posee existencia estructural. La ficción exige, pues, una segregación de lo no operatorio, de lo que carece de facultades y potencias para actuar y obrar en el Mundo (M), en el espacio antropológico y en el espacio ontológico, frente a lo que sí puede *operar* en el Mundo Interpretado (M_i). La racionalización de la ficción literaria implica siempre la racionalización de la realidad, incluso también —y por supuesto— de la realidad no literaria, de la cual se deriva una disociación, una segregación, una reacción entre lo posible y lo imposible, es decir, entre lo operatorio y lo no operatorio. Porque, como he insistido con frecuencia, hay que salir del lenguaje para interpretar la Literatura, del mismo modo que hay que salir de la Literatura para interpretar la Realidad. Lo contrario, el disparate de salir de la Realidad para interpretar la Literatura, y sumergirse idealmente en una suerte de textualidad infinita o pantextualidad, muy posmodernamente, constituye una de las más audaces ordalías del psicologismo, tras la que se oculta o disimula una absoluta impotencia gnoseológica por parte del intérprete o lector de materiales literarios.

En este proceso de disociación o segregación entre ficción (materia no operatoria) y realidad (materia operatoria), la Literatura pone la ficción al servicio de la Razón, haciendo verosímil lo imposible. Lo sabemos desde Aristóteles. De este modo, la Literatura lleva a cabo un proceso de racionalización, conceptualización y formalización, poética y retóricamente, de lo que en apariencia se sustrae a todo *lógos* o razón, desde el momento en que se formaliza en una materia que carece de existencia operatoria: el lenguaje en el que se objetiva (la ficción de) la fábula literaria.

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And, as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns then to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name. / Such tricks hath strong imagination, / That, if it would but apprehend some joy, / It comprehends some bringer of that joy".

Es evidente que la ficción forma parte de la realidad, que brota de ella, y que solo gracias a la realidad la ficción es identificable y comprensible como tal. Sin embargo, hay que afinar más: la ficción es aquella parte de la realidad que se disocia operatoriamente de ella, desde el momento en que se constituye en una realidad material que operatoriamente es igual a cero. Porque la ficción es una realidad material —formalmente verbal, pictórica, musical, escultórica, sonora, cromática, etc.—, cuya existencia ontológica es exclusivamente estructural, pero no operatoria. La ficción es aquella parte del mundo real que carece de potestad operativa. Don Quijote no puede salir de la obra que lleva su nombre, ni intervenir en nuestro mundo, porque su existencia operatoria se limita a su existencia estructural, siempre dentro de la novela de Cervantes. El toro de una pintura o de un poema jamás podrá matar a un torero de carne y hueso. Don Quijote es un texto, pero nosotros *no*. Entre él y nosotros no hay relación intertextual posible. No podemos soñar el sueño del calderoniano príncipe Segismundo. ¿Hasta cuando vamos a seguir aceptando acríticamente la sofística y la falacia de la obra de Jacques Derrida y Michel Foucault, entre otros tantos posmodernos?

Los escritos de estos autores han supuesto una adulteración de la Teoría de la Literatura y de las diferentes posibilidades de interpretación de los materiales literarios. El daño ha sido especialmente importante en lo relativo al concepto de ficción, y a nociones tan fundamentales como las de realismo e idealismo. Seré más preciso. El realismo exige que las relaciones entre términos sean operatorias, mientras que el idealismo dispone que las relaciones entre términos no puedan ser nunca operatorias. ¿Qué quiere decir eso? Lo siguiente.

Distinguiré en este punto entre Determinantes, Relatores y Operadores. Esta distinción se construye a partir de los tres sectores dados en el eje sintáctico del espacio gnoseológico (términos, relaciones y operaciones) (Bueno, 1992; Maestro, 2009a). Los Operadores establecen operaciones (a partir de relaciones entre términos); el operador por excelencia es el *ser humano*, como intérprete o sujeto operatorio fundamental. Por su parte, los Relatores establecen relaciones (entre términos); el relator por excelencia es el *instrumento* —los múltiples instrumentos (termómetro, balanza, cronómetro, métrica, metrónomo, regla...)— que utiliza y construye el ser humano para ejecutar con rigor las relaciones entre los términos del campo categorial o científico. Finalmente, los Determinantes establecen términos, es decir, permiten identificar los términos o materiales primogenéricos (esto es, fisicamente, en M_1) que, interpretados terciogenéricamente (esto es, lógica o conceptualmente, en M_3), constituyen, componen e integran, el campo de investigación científico; la *definición* es, por excelencia, la figura del determinante, ya que permite definir, establecer o identificar

términos categoriales, esto es, codificarlos conceptual o científicamente, a partir de términos que no son necesariamente científicos ni conceptuales, sino ordinarios, mundanos o comunes (el agua es un término mundano que se convierte en un término del campo categorial de la Química cuando se interpreta como H_2O).

Por lo que se refiere a la poética y a la estética de la Literatura, hablaré de realismo solo cuando las relaciones entre términos sean posibles y verosímiles desde el punto de vista de su ejecución u operatividad. Es decir, cuando puedan llevarse a cabo *realmente*. Porque, en efecto, son operatorias *en (la) realidad* (M_1). En consecuencia, se hablará de idealismo siempre que tales relaciones entre términos resulten físicamente (M_1) imposibles, aunque puedan presentarse psicológicamente (M_2) como verosímiles. Es ideal toda relación entre términos que carecen de posibilidad operatoria efectiva o real. Lo ideal solo existe como hecho de conciencia, es decir, como producto de la psicología, individual o colectiva (M_2). Cuando el ideal se racionaliza más allá de la experiencia psicológica del individuo, se convierte en un idealismo trascendental (M_3), cuyo referente físico (M_1) es igual a cero. Nos adentramos de este modo en el terreno del racionalismo idealista, de la Teología, del Idealismo trascendental kantiano, del marxismo socialista, del holismo armónico, del monismo de la sustancia, del fideísmo luterano y protestante, etc. No es el caso del mito, de la mística, o de las experiencias paranormales, pues todo este tipo de hechos son idealismos, pero no necesariamente racionales.

Defino, por lo tanto, el *realismo* como la expresión de relaciones factibles dadas entre términos efectivamente existentes, y en consecuencia ejecutables ordinariamente como tales por un sujeto operatorio. A su vez, entiendo por *idealismo* toda expresión o presentación de relaciones físicamente imposibles entre términos —términos que siempre serán efectivamente existentes o que habrán sido construidos a partir de términos efectivamente existentes (M_1)—, de modo que tales relaciones solo pueden existir como hecho de conciencia (M_2), es decir, de modo psicológico o imaginario en la mente de quien las relata, o sea, de quien las *relaciona* de forma irreal o ideal.

Realismo e idealismo se diferenciarán esencialmente por el modo de relación, es decir, por la manera —real o ideal— de relatar las conexiones de unos términos con otros. La Historia pretende relatar o relacionar los hechos que constituyen los términos de su campo de investigación apelando a la realidad de tales hechos, y no a formas ideales de conexión entre ellos: Cesar cruzó real y efectivamente el Rubicón en el año 49 a.n.E., y Napoléon sufre en 1815 su derrota definitiva en Waterloo. El Mito, por su parte, excluye la lógica y la razón como modos de establecer relaciones entre términos, y las sustituye por esquemas ideales, explicaciones imaginarias o prácticas

psicológicas sin fundamento científico, pues Atlas no sostiene con la fuerza de sus brazos la gravitación cosmológica del planeta Tierra en el seno del Universo.

En consecuencia, la ficción de toda fábula verbalmente literaria será verosímil en tanto que se impone formal o estructuralmente como simulación de una realidad material, la obra literaria, que podrá interpretarse como realista o idealista según los términos se relacionen, respectivamente, de forma operatoria (el adulterio de Ana Ozores en *La Regenta* de Clarín) o de forma no operatoria (la locuacidad de Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros* de Cervantes).

6. Coda y genealogía de la ficción literaria

En su ensayo sobre *La deshumanización del arte*, Ortega dijo con precisión que "de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas" (Ortega, 1925/1983: 41). Pero ese paso no lo dieron las Vanguardias del siglo XX —quienes ya lo recibieron dado—: ese paso lo dio el Romanticismo[183]. Este movimiento se propuso una de las mayores exigencias a las que históricamente se haya enfrentado el racionalismo: la superación de la sensibilidad ilustrada mediante el diseño de una nueva idea del arte y la literatura.

La sofisticación literaria del Romanticismo tuvo consecuencias decisivas e irreversibles, que a día de hoy aún no han sido estéticamente superadas. Pero los autores románticos no actuaban solos: sin la experiencia y la sensibilidad de la Ilustración, el Romanticismo no habría podido acceder a ese racionalismo decisivo que le permitió llevar a cabo una de las revoluciones artísticas más sofisticadas e insuperables de los últimos siglos. El racionalismo romántico fue esencial en la consolidación y expansión contemporánea de la Literatura sofisticada o reconstructivista, como se tratará de justificar a continuación.

La Literatura sofisticada o reconstructivista se origina siempre que dos o más términos ideales o imaginarios se relacionan entre sí de forma realista, es decir, pretendiendo o simulando en la ficción literaria una operatoriedad equivalente a la que es factible en el mundo real. Dos términos son reales cuando existen como tales en el mundo real, empírico y efectivamente existente (una mesa, un ser humano, una bomba atómica, el mar, la luz, un temblor de tierra, una violación de derechos, etc…), y son ideales o imaginarios cuando no existen operatoriamente en el mundo (un fantasma, un unicornio, una

(183) Lo que sí hicieron los artistas de las vanguardias históricas —como Huidobro desde el creacionismo— fue celebrar ese triunfo sirviéndose de formas nuevas y originales, en realidad, a través de formas singularmente *sofisticadas*.

sirena, Júpiter tonante, un horizonte cuadrado[184] o un decaedro regular…). Una relación entre dos términos (reales o ideales) es realista cuando es operatoria y da lugar a consecuencias pragmáticas y empíricas (un cuerpo se relaciona con otro cuerpo en determinadas condiciones de gravitación, tiempo y masa, un sonido se relaciona con otro sonido a través de una distancia denominada intervalo musical, un golpe en un muslo produce un moratón, etc…), y son ideales cuando los vínculos que se postulan entre dos términos no son operatorios en el mundo real y efectivamente existente (un ser humano [término A] que se arroja al vacío [término B] desde la cima de un rascacielos no puede sobrevivir al impacto de la caída [Relación A-B], de modo que sería de un idealismo inverosímil que resultara ileso). La Literatura sofisticada o reconstructivista lo es precisamente porque se dispone siempre sobre el diseño combinatorio entre *términos ideales* y *relaciones realistas*, es decir, que exige al idealismo consecuencias reales. Toda utopía debe mucho a esta fórmula esencial de la sofística.

Ocurre además que en la Literatura sofisticada o reconstructivista el idealismo de los términos de referencia circula por un mundo formalmente *real*, aunque operatoriamente imposible: Gaznachona da a luz a su hijo Gargantúa por una de sus orejas —la izquierda—, tras haber devorado una ingente cantidad de callos; los protagonistas de los libros de caballerías actúan como términos ideales de una sociedad inverosímil; Cipión y Berganza son un can indefinido y un alano que hablan muy racionalmente de las más crudas realidades del Siglo de Oro español en *El coloquio de los perros*; Hamlet dialoga con un fantasma a quien los demás personajes solo pueden ver, pero no hablar ni oír; Gregor Samsa cuenta su metamorfosis en insecto sin perder en absoluto su racionalismo humano; la más modernista lírica de Rubén Darío nos conduce a través de un mundo hermosamente imposible; Augusto Pérez se enfrenta pirandellianamente, mucho antes de 1921, al autor real de su novela, en la *niebla* de su existencia; el lector de *Continuidad en los parques* acaba siendo asesinado por su propio narrador (es en cierto modo una variante de la novela unamuniana); Funes, el memorioso o hipermnésico, es capaz de recordar con absoluta plenitud cada segundo que ha vivido… Todos ellos son figuras o personajes ideales, términos imposibles, que habitan o circulan *ficcionalmente* un mundo real en el que las relaciones son también reales. No por casualidad la Literatura sofisticada o reconstructivista está en la base de toda literatura fantástica. La utopía, también. Pero esta última se sitúa en el extremo opuesto de la operatoriedad. La utopía parte de términos reales y exige términos y relaciones ideales. Su referente poético es la Literatura programática o imperativa. La literatura fantástica, por su

(184) Vicente Huidobro, *Horizon Carré* (1917).

parte, tiene como premisa términos ideales sobre los que impone y proyecta relaciones *ficcionalmente* realistas. Es un imposible que perfora la realidad humana —y sus posibilidades racionales— atravesándola o instalándose en ella. Lo único que diferencia la literatura fantástica de la utopía es que la primera se escribe y se lee como una ficción, mientras que la segunda se escribe para que sea leída como un código civil de obligatorio y necesario cumplimiento.

Si se presta atención a la operatoriedad estructural, es decir, la operatoriedad que se establece formal o estructuralmente en las obras literarias —en la ficción de los materiales literarios—, se observa con toda nitidez que los Términos (reales o ideales) coordinados con las Relaciones (igualmente reales o ideales) confirman la Genealogía de la Literatura que se expone en el capítulo III este libro. En consecuencia, la Literatura crítica o indicativa se basa en la coordinación de términos reales con relaciones reales, incidiendo siempre en la *realidad* de un mundo respecto al que se disiente y critica (*Lazarillo de Tormes*, 1554). La Literatura sofisticada o reconstructivista promueve la conexión de términos ideales en relaciones reales, con objeto de citar a lo imposible en la operatoriedad de la vida cotidiana, con fines lúdicos, escapistas o incluso críticos (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, 1726). La Literatura primitiva o dogmática se construye sobre la alianza de términos ideales y relaciones igualmente ideales, protagonizadas por dioses, héroes extraordinarios, figuras maravillosas o acontecimientos sobrenaturales, mágicos y mitológicos (*Viejo Testamento*). Finalmente, la Literatura programática o imperativa postulará siempre la expansión de términos reales hacia relaciones ideales, lo que explica también su orientación inmanente hacia la utopía y, en suma, hacia el idealismo acrítico que en última instancia la caracteriza (*Emilio, o de la educación* de Rousseau, 1762).

Operatoriedad estructural o ficticia de los términos y relaciones objetivados formalmente en los materiales literarios		Términos	
		Reales u operatorios	Ideales o no operatorios
Relaciones	Reales u operatorias	*Literatura Crítica o Indicativa*	*Literatura Sofisticada o Reconstructivista*
	Ideales o no operatorias	*Lit. Programática o Imperativa*	*Literatura Primitiva o Dogmática*

El todopoderoso racionalismo de la Ilustración europea destruyó la operatoriedad de los mitos, desmitificó la magia del mundo antiguo y derogó innumerables creencias religiosas y supersticiosas. Dicho de otro modo: incrementó la sofistificación de la literatura y potenció sus capacidades reconstructivistas, al desterrar del mundo real la operatoriedad de la ficción artística. En consecuencia, el mito, la magia, la fe numinosa, e infinitos credos populares e institucionales, anclados en un escenario hasta entonces no intervenido por la razón, dejaron de ser reales, efectivos y operatorios, para ser, simplemente, ficciones. Mitos, magias y credulidades se refugiaron a partir del siglo XVIII en dos ámbitos fundamentales: por un lado, el tercer mundo semántico (*dóxico*) de la ignorancia científica y, por otro lado, el dominio, cada vez más sofisticado y seductor, de la Poética de la Literatura —y de la pintura— como prototipo de las artes en general. El Romanticismo surgió entonces como un movimiento absolutamente convicto y decisivo en este empeño fundamental: la sofistificación poética, estética y retórica de los materiales literarios y de la creación artística, destinada a superar, desde un racionalismo formalista, pero muy seductor, esto es, desde un *racionalismo poético*, las limitaciones que esa forma cientifista de razonar, mecanicista e ilustrada, había impuesto a la operatoridad de la imaginación en el mundo real. La ficción literaria no sucumbe a la razón: la fagocita.

Los materiales literarios se desarrollan y desenvuelven en clara alianza con el racionalismo científico y filosófico, y lo hacen reaccionando contra sus formas más chatas y deficientes, pero con el objetivo de exigirles una mayor afinación allí donde el logos mecanicista y cientifista deja de lado o sin respuesta los interrogantes planteados por el racionalismo que ofrece e ilumina la creación literaria. La Poética jamás ha dado la espalda a la Razón. Todo lo contrario: es tan exigente ante ella como pueden serlo en sus respectivos campos categoriales la Medicina, la Termodinámica o la Física. Pero desde el Romanticismo la Literatura ha disimulado —de forma muy sofisticada, e incluso cínica y perversa— su relación de alianza con el racionalismo, y con frecuencia ha fingido rechazar la razón de la que se alimentan tanto sus más preciadas creaciones artísticas como sus más célebres poetas.

No es la Literatura una realidad que no tenga nada que decir ni que exigir a la Razón, sino que son algunos de sus intérpretes, críticos o filólogos, quienes, por ignorancia, comodidad o incompetencia, no saben razonar ante los hechos y materiales literarios, los cuales, por su propia complejidad estética, les resultan ininteligibles. No hay literatura irracional o ininteligible, sino críticos incompetentes. La Literatura es una construcción humana, y como tal brota del racionalismo humano, al que desafía en sus obras de arte una y otra vez. Jamás la Literatura ha sido una negación de la razón, más bien lo son algunos de sus pretendidos críticos o intérpretes. Antes bien,

la Literatura es una realidad inteligible —y desafiante en su exigencia de hacerse comprender, por eso requiere intérpretes intelectualmente muy preparados en diferentes ámbitos categoriales o científicos—, de modo que el fin de la Teoría de la Literatura y de la Crítica de la Literatura es demostrar con claridad académica y con rigor científico que los materiales literarios, por compleja y conflictiva que resulte su elaboración y comunicación, son racionalmente interpretables y humanamente inteligibles. Cualquier otra forma de proceder es un modo sofista de ofuscar y confundir al lector, así como de disimular perversamente la impotencia o la ignorancia del supuesto crítico o intérprete.

Capítulo 8

Idea, concepto y método de la Literatura Comparada

No hay ciencia que no tenga su filosofía, ya elaborada o en vías de hacerlo.
La Literatura Comparada no escapa a esta ley.
Joseph Texte (1900/1998: 29).

1. La Literatura Comparada es un método, no una disciplina

La Literatura Comparada es un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura.

Desde la Filosofía, es decir, como Idea (crítica literaria), la Literatura Comparada es la interpretación crítica de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, interpretación que toma como referencia la figura gnoseológica de la *relación.* Desde la Ciencia, es decir, como Concepto (teoría literaria), la Literatura Comparada es la interpretación científica o conceptual de los materiales literarios, desde el punto de vista de las relaciones analógicas, paralelas y dialécticas que entre tales materiales literarios establece el comparatista, en tanto que sujeto operatorio.

La esencia de la Literatura Comparada, atendiendo a su *núcleo* primigenio, a su *cuerpo* en constante transformación y a su *curso* desarrollado históricamente, se ha fundamentado siempre en la Idea de Comparación. Esta idea, que resulta plenamente operativa en la *relación* como figura gnoseológica y en el *relator* como instrumento científico y como sujeto operatorio, remite al concepto de *symploké*[185] dado entre los materiales

(185) La noción de *symploké* procede del diálogo platónico titulado *Sofista*. Designa la *ontología* dialéctica (unas ideas están relacionadas con otras, pero no hay ninguna que esté aislada por completo, ni tampoco ninguna a la que estén subordinadas todas las demás), en la que se basa el Materialismo Filosófico, frente a la *ontología equivocista* (nada está relacionado con nada) y a la *ontología univocista* (todo está relacionado con todo). Según Platón, si todo estuviera relacionado con todo (monismo armónico) o nada estuviera relacionado con nada (atomismo megárico), el conocimiento sería imposible (*Sofista* 251e, 255a, 259c-e, 260b).

literarios. Es en la *symploké*, como relación comparativa, racional y lógica, donde se objetiva operativamente la esencia de la Literatura Comparada como disciplina académica, como metodología literaria y como crítica gnoseológica de la literatura.

A continuación voy a delimitar el concepto de Literatura Comparada desde el punto de vista del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura.

2. Literatura Comparada y ontología literaria: los conceptos de *symploké* y *relación*

La *symploké* es una figura filosófica formal y materialmente inherente a la esencia misma de la Literatura Comparada. Bajo ningún concepto se puede romper la *symploké*, esto es, la relación entre los materiales literarios, cuando se realizan estudios de Literatura Comparada. Esta idea de relación o comparación, que hago legible e interpretable desde el principio de *symploké*, está presente en todos los autores y estudios consagrados al comparatismo. En todos excepto en los posmodernos: el discurso posmoderno se ha inhabilitado a sí mismo para el ejercicio de la Literatura Comparada. ¿Por qué? Porque ha sustituido el *criterio de la relación* o comparación por el *mito de la isovalencia*. Ha anulado de este modo el criterio de la comparación literaria por la falacia de la isovalencia de las culturas, ha reemplazado ideológicamente la comparación como figura gnoseológica y dialéctica por una idea de identidad como retórica acrítica y dogmática, ha desposeído, en definitiva, a la comparación y a sus términos de todo valor crítico, racional y lógico. El resultado no es más que la isonomía de las ideas, la igualdad acrítica de los valores, la supresión ficticia de las normas, la disolución de los instrumentos de relación y de medición, y en suma la anulación de la razón humana. Porque si todas las literaturas, o todas las culturas, son iguales, entonces no hay nada que comparar. La igualdad anula toda posibilidad de comparación. La Literatura Comparada, posmodernamente hablando, es inconcebible.

En consecuencia, y frente a toda tropología posmoderna, la noción de *symploké* está implicada en la esencia misma de la Literatura Comparada. Cito a este respecto las siguientes palabras de Friedrich von Schlegel a propósito de la literatura griega clásica:

> Desgajadas de su contexto, consideradas como entidades independientes que existen por sí mismas, las diversas porciones nacionales de la literatura moderna son inexplicables. Solo relacionándolas entre sí es posible evaluar adecuadamente su tonalidad y su definición (Schlegel, 1797/1996: 40-41).

Schlegel niega aquí una concepción megárica de las culturas, como entes autóctonos e inconexos entre sí (*ontología equivocista*). Numerosos autores han reiterado el mismo criterio. Entre ellos, a título de ejemplo, pueden citarse las palabras de Matthew Arnold:

> En todas partes hay conexión, en todas partes hay ilustración: un hecho único, una única literatura no se comprende adecuadamente sino en relación con otros hechos, con otras literaturas (Arnold, 1857/1999: 87).

Esta comparación o relación —*symploké*— entre términos literarios, sobre la que se fundamenta y articula todo lo relacionado con la Literatura Comparada, no es algo que se agote en sí mismo, como una figura retórica, sino que remite a la Idea misma que la justifica y hace posible. Toda comparación literaria, toda comparación entre términos o materiales literarios, ha de ser crítica, racional y lógica. Porque negar —retóricamente— la existencia de uno de estos términos, como el autor, por ejemplo, tal como hizo Barthes en 1968, parafraseando el fragmento 125 de *Die fröhliche Wissenschaft* de Nietzsche (1882), en que anunciaba dramáticamente la muerte de Dios, es una falacia. La Literatura Comparada, en suma, es una forma destinada a conceptualizar materiales literarios desde criterios comparativos, criterios que por sí mismos postulan valores y contravalores, en relación dialéctica, científica y crítica.

El núcleo de la Literatura Comparada es, pues, la *comparación*, pero no como figura retórica, sino como figura gnoseológica, esto es, como *relación*. Ha de hablarse, pues, de *relator*, para designar, desde criterios gnoseológicos, aquella figura que, de forma específica, permite al intérprete o comparatista actuar como un sujeto operatorio al *relacionar* entre sí *términos* o referentes literarios, con objeto de compararlos críticamente, y con el fin de construir interpretaciones sintéticas entre ellos que hagan posible un conocimiento útil, y por supuesto crítico, conceptual y lógico, de los materiales literarios. En definitiva, la *relación* será la figura gnoseológica fundamental y específica de la Literatura Comparada, como metodología destinada al conocimiento científico y crítico de la literatura.

Ahora estamos en mejores condiciones de confirmar y de afinar la definición dada al comienzo de Literatura Comparada, como estudio comparativo de los materiales literarios, porque esta comparación exige una crítica de los valores, de los materiales y de las formas, esto es, una interpretación *analógica*, *paralela* y *dialéctica*, no solo de los materiales literarios, conceptualmente interpretados, esto es, analizados como Conceptos, de acuerdo con criterios categoriales y científicos, sino también de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, es decir, de las Ideas

interpretadas críticamente, desde las posibilidades que ofrece una Filosofía. Solo así puede darse cuenta de una formalización cumplida, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios, dados como términos complejos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura. Así, la comparación o *relación* entre materiales literarios, esto es, entre Ideas objetivadas formalmente en ellos (crítica literaria), a partir de Conceptos categoriales previamente identificados (teoría literaria), procederá por *analogía*, por *paralelismo* o por *dialéctica*, según las relaciones postuladas se verifiquen finalmente como semejantes, idénticas o antinómicas.

3. Literatura Comparada y gnoseología literaria: Metro, Prototipo, Paradigma y Canon

La Literatura Comparada es un instrumento o metodología fundamental en la interpretación gnoseológica de los materiales literarios, es decir, en la interpretación lógico-formal y lógico-material de los cuatro términos constituyentes del campo categorial de la literatura —la ontología literaria—, que son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor. Ni uno más, ni uno menos. En este sentido, la Literatura Comparada, como metodología de interpretación de los materiales literarios, procede mediante la figura ontológica de la *symploké* (unos materiales están relacionados con otros, pero no uno con todos [monismo], ni algunos con ninguno [megarismo]), y mediante la figura gnoseológica de la *relación*, que en suma hace posible ejecutar la comparación entre dos o más términos del campo categorial. ¿Qué significa algo así? Significa que la Literatura Comparada opera como un *Modelo gnoseológico*, esto es, como un método, un instrumento o una metodología, y no como una disciplina, es decir, no como una "Definición", una "Demostración" o una "Clasificación". ¿Por qué? Porque su figura gnoseológica de referencia es la *relación*. Entremos en detalles.

Tomaré como referencia el *espacio gnoseológico* del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, y dejaré a un lado ahora los otros tres espacios (antropológico, ontológico y estético). El espacio gnoseológico se dispone en tres ejes (sintáctico, semántico y pragmático). Voy a limitarme ahora al primero de ellos. En el eje sintáctico es posible distinguir tres sectores: *términos*, *relaciones* y *operaciones*. En el caso de la Literatura Comparada, los Términos son los cuatro antemencionados (autor, obra, lector y transductor); las Relaciones, las que sea posible establecer entre ellos de forma racional, lógica y sistemática, esto es, en *symploké*, en tanto que materiales literarios que constituyen el campo de nuestra investigación y el objeto de nuestro conocimiento conceptual y crítico; las Operaciones, a

su vez, son las interpretaciones efectivas que puede objetivar el ser humano en tanto que sujeto operatorio o gnoseológico que analiza y sintetiza los materiales literarios relacionados. Ahora bien, es necesario distinguir al menos cuatro modos de ejecutar los procesos operatorios de las ciencias: *definiciones*, *clasificaciones*, *demostraciones* y *modelos*.

1. Las *definiciones* son procedimientos *determinantes*, es decir, dan lugar a Términos a partir de Términos preexistentes (T < T). Es la forma normativa de operar de las ciencias y disciplinas científicas. Es como actúa la Teoría de la Literatura. El término soneto, por ejemplo, se construye a partir de términos como cuarteto y terceto, así como estos últimos a partir de conceptos como endecasílabo y verso. Las definiciones son figuras gnoseológicas que proporcionan conocimientos conceptuales o científicos.

2. Las *clasificaciones* son procedimientos *estructurantes*, es decir, dan lugar a Términos a partir de Relaciones (T < R). Es la forma habitual de desplegar teorías constructivistas o estructuralistas, como puede ser el caso de una teoría de los géneros literarios, de modo que el término "novela" se establece tras relacionar conceptualmente materiales literarios como el *Don Quijote de la Mancha*, *Les misérables* y *Die Leiden des jungen Werther*, por ejemplo.

3. Las *demostraciones* son procedimientos *predicativos*, *explicativos* o *descriptivos*, es decir, dan lugar a Relaciones a partir de Relaciones (R < R). El caso más recurrente es el de la Crítica literaria, al proceder mediante el desarrollo de hipótesis, deducciones, o incluso inducciones o abducciones, desde las que se trata de ilustrar, ejemplificar o hacer legible, a una escala distinta de la previamente dada, el sentido y significado de un material literario determinado.

4. Finalmente, y es el caso que tiene aquí mayor interés, los *modelos* son procedimientos *solidarizantes* o *contextualizantes*, es decir, que constituyen Relaciones a partir de Términos (R < T). Es el modo operatorio en el que se basa la Literatura Comparada como metodología (por eso es un método y no una disciplina): porque a partir de los términos del campo categorial de la literatura (autor, obra, lector, transductor) establece entre ellos relaciones o, si se prefiere, comparaciones.

Las relaciones se construyen según dos tipos de criterios. En primer lugar, las relaciones pueden ser *isológicas* (dadas entre términos de la misma clase: autor con autor, obra con obra…) o *heterológicas* (dadas entre términos de clases diferentes: un autor en una obra, una obra en un lector, un autor en un lector…). En segundo lugar, las relaciones pueden ser *distributivas* (dadas con el mismo valor en cada parte del todo: el impacto de una obra en una totalidad de lectores) o *atributivas* (dadas con distinto valor en cada parte del

todo: el impacto de una obra en un lector concreto y distinto de los demás). Así, el modelo a que dan lugar los dos criterios constitutivos de un sistema de relaciones es el siguiente.

Modelo

Construcción / Estructuración	Atributivo	Distributivo
Isología	METROS	PARADIGMAS
Heterología	PROTOTIPOS	CÁNONES

1. Los *Metros* son modelos isológicos atributivos (la familia romana de la época de la República es *metro* de la familia cristiana); en el contexto de la Literatura Comparada, son metros todos los estudios que destinados a comparar un autor con otro (Cervantes y Shakespeare), una obra con otra (*Odisea* y *Divina commedia*), un lector con otro (Unamuno y Borges ante el *Quijote*), un transductor con otro (la recepción y puesta en escena de Calderón en el Romanticismo polaco y en las vanguardias alemanas de comienzos del siglo XX). Se trata de interpretaciones literarias de naturaleza con frecuencia descriptivista, historicista, formalista o estructuralista. Acaso puede emplazarse, aunque no exclusivamente, en este contexto metodológico, la obra del jesuita Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1799), que ha sido cuidadosamente recuperada e interpretada por Aullón de Haro (2002).

2. Los *Paradigmas* son modelos isológicos distributivos (la tangente a la curva es paradigma de la velocidad de un cuerpo móvil); en el caso de la Literatura Comparada, son paradigmas las interpretaciones que objetivan, bien la influencia que un lector célebre de una obra literaria puede ejercer sobre otros lectores (Borges como lector de la *Divina commedia* o el *Quijote*), bien el impacto que un transductor o intérprete de una obra literaria puede ejercer sobre otros transductores o intérpretes (los traductores del *Quijote* al alemán en los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, cuyo texto de la obra cervantina influyó sin duda en los lectores de lengua alemana durante la Ilustración y el Romanticismo; la traducción española, indudablemente paradigmática, que Dámaso Alonso hizo al español de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente*). Se trata de interpretaciones literarias de naturaleza gremial o grupal (dialógica, en términos de Materialismo Filosófico). Los feminismos y nacionalismos se apoyan con frecuencia en paradigmas, que tratan —sin más éxito que el ideológico y gremial— de convertir en cánones.

3. Los *Prototipos* son modelos heterológicos atributivos (la vértebra tipo de Oken es prototipo del cráneo de los vertebrados); en el contexto de la

Literatura Comparada, son prototipos todas las interpretaciones que den cuenta del impacto de un autor en una obra (la influencia de Apuleyo en el *Crótalon*), de una obra en un autor (la *Odisea* en James Joyce), de un lector en un autor (el público ovetense como receptor de *La Regenta*, capaz de influir en un Leopoldo Alas que escribe *Su único hijo* con cierto ánimo reconciliador frente a sus lectores más inmediatos), de un lector en una obra (Borges como lector de la *Divina commedia* en *Nueve ensayos dantescos*), de un transductor en un autor (la puesta en escena que hace Grotowski del teatro de Calderón), y de un transductor en una obra (la traducción de Ludwig Tieck del *Quijote* al alemán en 1799). Se trata habitualmente de interpretaciones individuales o autológicas (en términos de Materialismo Filosófico), esto es, las enunciadas por una figura o personalidad célebre (Unamuno sobre el *Quijote*, Borges sobre Dante…).

4. Los *Cánones* son modelos heterológicos distributivos (el gas perfecto es modelo canónico de gases empíricos); en el caso de la Literatura Comparada, son cánones aquellas interpretaciones que codifican normativamente el impacto histórico que determinados lectores y transductores han ejercido sobre otros lectores e intérpretes, los cuales han asumido las propuestas interpretativas de los primeros como criterios de referencia para organizar sus propias lecturas e interpretaciones. Suele tratarse con frecuencia de trabajos que dan cuenta de contribuciones críticas, y no tanto creativas. Los estudios de Curtius, Auerbach o Rico sobre la Edad Media latina, la literatura como mimesis de la realidad, o la presencia de la lírica renacentista italiana en la literatura española, constituyen, respectivamente, ejemplos de investigaciones que codifican determinados cánones literarios en el campo gnoseológico de la Literatura Comparada. Los cánones constituyen interpretaciones avaladas por entidades institucionales, como es el caso de una Universidad, una Academia, un Estado. No hay canon sin Estado. Las interpretaciones canónicas rebasan el poder de las interpretaciones gremiales (paradigmas) e individuales (prototipos).

4. Modelo gnoseológico o metodológico de la Literatura Comparada

Procede exponer a continuación el modelo gnoseológico de la Literatura Comparada, o *Modi sciendi comparationis litterariae* (modos científicos de la comparación literaria).

De los cuatro modos de las ciencias anteriormente expuestos —definiciones, clasificaciones, demostraciones y modelos—, son estos últimos, los *modelos*, los que permiten dar cuenta del *modus operandi* de la Literatura Comparada. En el caso de la Teoría de la Literatura, el modo más adecuado no corresponde a los modelos, sino a las definiciones y a las demostraciones y, sobre todo,

a las clasificaciones. ¿Por qué? Porque la Teoría de la Literatura procede mediante a) relaciones que dan lugar a términos, en el caso de una teoría de los géneros literarios [R > T] (*clasificaciones*), b) uso de términos que dan lugar a nuevos términos [T > T] (*definiciones*), que sería la teoría literaria en su versión más dura, y c) uso de relaciones que dan lugar a nuevas relaciones [R > R] (*demostraciones*), lo que nos aproxima al ejercicio de la crítica literaria. Por su parte, la Literatura Comparada opera esencialmente mediante la comparación de materiales literarios entre sí, es decir, mediante la *relación* de *términos*, de modo que dados los *términos literarios* (autor, obra, lector, transductor) se procede a su *relación crítica* [T > R].

Se observa de este modo que las *clasificaciones* (relaciones que dan lugar a términos), tan propias y útiles en una teoría de los géneros literarios, no ayudan mucho a la Literatura Comparada, disciplina en la que los *modelos*, es decir, las *relaciones* obtenidas a partir de *términos*, son las *relaciones* decisivas, desde el momento en que en ellas se objetiva, operatoriamente, esto es, gnoseológicamente (material y formalmente), la *comparación*.

Los términos del campo de la Literatura son, como se ha insistido, autor, obra, lector y transductor. Lo que hace la Literatura Comparada es *relacionar* estos *términos* tomándolos de sistemas literarios diferentes, dadas sus condiciones lingüísticas, históricas, geográficas, culturales, etc... De este modo, el teórico de la literatura se enfrenta a un cuadro en el que el eje de ordenadas y el eje de abcisas disponen los *términos* cuyo cruce da lugar a las *relaciones*. El cierre categorial se produce cuando operatoriamente se agotan las posibilidades factibles de establecer nuevas relaciones más allá de los límites del campo categorial de la literatura, porque todas las variantes están objetivadas como posibilidades reales dentro de la metodología de la teoría de la literatura y dentro de la ontología de la literatura, gnoseológicamente organizada mediante la figura de la *relación*, es decir, como Literatura Comparada.

Si tenemos en cuenta que las relaciones, como he indicado, pueden ser, según su construcción, de *isología* (igualdad de valencias entre términos relacionados) o de *heterología* (desigualdad de valencias), por un lado, y, por otro, según su estructuración, de *distribución* (igualdad en las características partitivas de los términos relacionados) o de *atribución* (especificidad en las características partitivas de los términos relacionados), tendríamos el siguiente Modelo:

Modi sciendi comparationis litterariae

Modelo	*Autor*	*Obra*	*Lectores*	*Transductores*
Autor	Isología Atributivo **METRO**	Heterología Atributivo **PROTOTIPO**	Heterología Distributivo **CANON**	Heterología Distributivo **CANON**
Obra	Heterología Atributivo **PROTOTIPO**	Isología Atributivo **METRO**	Heterología Distributivo **CANON**	Heterología Distributivo **CANON**
Lector	Heterología Atributivo **PROTOTIPO**	Heterología Atributivo **PROTOTIPO**	Isología Distributivo **PARADIGMA**	Heterología Distributivo **CANON**
Transductor	Heterología Atributivo **PROTOTIPO**	Heterología Atributivo **PROTOTIPO**	Heterología Distributivo **CANON**	Isología Distributivo **PARADIGMA**

La correcta lectura o interpretación de este cuadro, en el que se objetivan gnoseológicamente los Modos Científicos de la Literatura Comparada o *Modi sciendi comparationis litterariae*, exige tener en cuenta los siguientes criterios, que voy a exponer de acuerdo con la implantación de la Literatura Comparada en cada uno de los tres ejes del espacio gnoseológico (sintáctico, semántico y pragmático).

4.1. Gnoseología de la Literatura Comparada: sintaxis

En primer lugar, hay que advertir en el cuadro de los *Modi sciendi comparationis litterariae* la existencia de tres sectores, dados en *symploké* en el eje sintáctico del espacio gnoseológico, y al margen de los cuales el ejercicio de la Literatura Comparada es imposible. Se trata, obviamente, de los términos, la relaciones y las operaciones.

A. Los *Términos* del campo categorial de la Literatura, es decir, los *materiales literarios* (autor, obra, lector y transductor), dados en el eje de ordenadas o eje vertical (y) y en el eje de abcisas o eje horizontal (x).

B. Las *Relaciones* que pueden establecerse entre los términos del campo categorial de la Literatura, es decir, entre los materiales literarios de ambos ejes (ordenadas y abcisas), y en las que se objetiva gnoseológicamente la figura fundamental que hace posible la ontología y el ejercicio de la Literatura Comparada: la *relación* o comparación entre los materiales literarios.

C. Las *Operaciones* que solo puede ejecutar el comparatista, es decir, el *sujeto operatorio* o sujeto gnoseológico, al poner en *relación* racional, causal y consecuente, los *términos* del campo categorial de la literatura, es decir, los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor).

Se observará que estos tres niveles coinciden en su nomenclatura con los tres sectores del eje sintáctico del espacio gnoseológico. Permiten identificar y definir los componentes lógico-materiales que intervienen en la interpretación y ejercicio de la Literatura Comparada, al actuar el *comparatista* como sujeto operatorio, los *hechos literarios* como términos o materiales literarios y la *relación* como figura gnoseológica que hace posible la *comparación* o interpretación crítica dada entre los términos.

4.2. Gnoseología de la Literatura Comparada: semántica

En segundo lugar, ha de advertirse que los materiales literarios que figuran en el eje de ordenadas o vertical (*y*) desempeñan unas funciones causales específicas, frente a las funciones que ejercen los materiales literarios que figuran en el eje de abcisas u horizontal (*x*), los cuales están en ese eje precisamente en función de sus propias *codificaciones*, *objetivaciones*, *consecuencias* y *sanciones*, como trataré de justificar a continuación. En la explicación de cada una de estas funciones se objetiva, desde el punto de vista de su significación en la *relación* entre los *términos*, ejecutada por el comparatista o *sujeto operatorio*, la semántica de los *Modi sciendi comparationis litterariae* o Modos científicos de la Literatura Comparada. En el eje semántico del espacio gnoseológico, la Literatura Comparada se explicita, de acuerdo con criterios ontológicos, en primer lugar, en los materiales literarios, o *términos* del campo categorial, y, en segundo lugar, en las *relaciones* dadas entre ellos, y cuya ejecución compete a las *operaciones* del comparatista o sujeto operatorio.

Sumariamente, puede decirse que el eje de ordenadas o vertical llevaría la iniciativa, pero no determinaría la consecuencia, que correspondería al eje de abcisas u horizontal. Dicho de otro modo, "el eje vertical propone" y "el eje horizontal dispone". Veamos cómo.

Las figuras del eje vertical son *causales*. Se trata de materiales literarios que figuran gnoseológicamente como entidades que son *causa* y *eficiencia* de la *relación* literaria ejecutada por el *comparatista* o *sujeto operatorio*. De este modo, cabe admitir que el autor es causa eficiente de la obra literaria, que escribe, construye, idea, elabora... A su vez, la obra literaria es un texto susceptible de interpretación por otros autores, lectores y transductores, en la medida en que estos son capaces de analizar las ideas

objetivadas formalmente en el texto como material literario de referencia. La obra literaria permite ser interpretada, se ofrece a la lectura, es legible en la forma y la materia de las ideas en ella objetivadas. Del mismo modo, el lector, quien interpreta *para sí* el significado y las ideas de los materiales literarios que consume, puede ser objeto de manipulación por parte de los transductores que disponen la pragmática de la comunicación literaria y que en ella intervienen, con frecuencia, con intenciones normativas. El lector se convierte, de este modo, en objeto de manipulación por parte de un transductor. Es un consumidor objeto de estadísticas, estudios sociológicos y económicos, impactos sociales, etc. En este contexto, el transductor necesita siempre de autores, obras y lectores para actuar sobre ellos frente a terceros, esto es, frente a nuevos autores, obras y lectores. El transductor es *generador* de sistemas normativos y *artífice* de cánones, a los que da forma objetiva con la pretensión de imponerlos distributivamente sobre una totalidad de receptores, mediante múltiples recursos a su alcance (editoriales, prensa escrita, instituciones académicas y científicas, centros educativos, ministerios de cultura, leyes estatales o gremiales, censura, fondos públicos o presupuestos privados, órdenes religiosas y credos ideológicos, etc…) Esta es la acción de las figuras del eje de ordenadas o eje vertical: actuar en primer lugar. En manos del comparatista o sujeto operatorio, son causa eficiente de la *relación* o comparación literaria entre los términos del campo categorial.

Veamos ahora qué hacen las figuras del eje horizontal y cómo actúan. Ante todo, hay que decir que actúan *en segundo lugar*. No son causa eficiente de la relación que establece el comparatista, sino *consecuencia codificadora*, *objetivadora* o *sancionadora* de ella. Ahora bien, estas consecuencias —codificaciones, objetivaciones y sanciones— presentan propiedades distintivas y específicas en cada caso, ya que en este eje horizontal, o de abcisas, el comportamiento de las figuras —autor, obra, lectores (en plural) y transductores (en plural)— es determinante en la *consecución* de la relación o comparación literaria.

4.2.1. Autor

En el eje de abcisas, o eje horizontal, la figura del autor acusa recibo de la influencia, impacto o interacción, de otro autor. Este "acuse de recibo" puede dar lugar a consecuencias de analogía, de paralelismo, o de antinomias, es decir, a resultados analógicos, paralelos o dialécticos. En suma, la acción del autor, como ente en el eje de abcisas que determina el desenlace de la relación o comparación literaria con el resto de los materiales literarios, es una acción de *registro* o *codificación*, en la que se objetiva el resultado y la consecuencia de tales relaciones literarias. El autor acusa recibo de la influencia o

interacción con otro autor, dando lugar a *metros* (isología atributiva); de su personal lectura o interpretación de una obra literaria, esto es, de un *prototipo* (heterología atributiva); de su relación no menos personal con un lector específico, en quien objetiva un *prototipo* de receptor (heterología atributiva), o con el *prototipo* de crítica de un transductor (heterología atributiva). En el eje de abcisas, la figura del autor corresponde a la figura de un *registrador* o *codificador* de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, que son objeto de relación o comparación por parte del comparatista en tanto que sujeto operatorio.

4.2.2. Obra

En el eje de abcisas, o eje horizontal, la obra literaria desempeña gnoseológicamente el papel de una figura *objetivadora* del impacto, interacción e influencias consumadas *de facto* por cualquier material literario precedente, que el comparatista, de forma racional y lógica, haya tomado como referencia. Así, una obra literaria concreta puede *objetivar* la influencia efectiva de un autor concreto, y dar lugar a un prototipo (heterología atributiva). Del mismo modo, resulta frecuentísimo comprobrar la presencia formalmente objetiva de un texto en otro, lo que permite analizar como metros dos o más textos literarios (isología atributiva). A este tipo de relación Genette (1982), desde criterios estructuralistas, la denominó *intertextualidad*, al designar la relación de copresencia, eidética y frecuentemente, de un texto en otro, y calificar al primero —o eficiente— de *hipotexto* (aquí en el eje de ordenadas o vertical) y al segundo —o consecuente— de *hipertexto* (aquí en el eje de abcisas u horizontal). También es frecuente el caso de obras literarias que objetivan la influencia o presencia de un lector, o de una interpretación fuertemente personalizada en la figura de un lector, dotado de cualidades o atribuciones modélicas, y que da lugar a un prototipo específico de lectura (heterología atributiva), por no hablar de obras en las que la influencia objetivada, incluso con carácter normativo, procede ya no de un lector más o menos cualificado o distinguido, cuya lectura se propone como un autologismo, sino de un transductor más o menos poderoso e influyente, cuya interpretación se propone como un dialogismo, con pretensiones incluso canónicas, las cuales dan lugar a un prototipo más imponente incluso que el proporcionado por un lector modélico (heterología atributiva). Adviértase que el transductor no es un lector cualquiera; el transductor es un lector en posesión de recursos tales que le permiten imponer, con carácter normativo e institucional, sus propias interpretaciones sobre otros lectores. El transductor, como explicaré más adelante, no actúa desde el autologismo interpretativo, es decir, no formula interpretaciones personales, para sí, sino que actúa desde el dialogismo

interpretativo, es decir, publica interpretaciones que son resultado de los criterios de una comunidad científica, ideológica o gremial, pero siempre institucional, de la que forma parte, y desde la que se pretende, a partir de un prototipo de lectura, imponer un canon de interpretación. Es decir, a partir de las ideas de un gremio de lectores, el transductor pretende imponer un sistema de normas. Solo merced a un transductor una Poética puede convertirse en una Preceptiva. El lector, por sí mismo, no puede hacerlo. El lector carece de los *medios* de que dispone el transductor. La obra, en suma, actúa desde el eje de abcisas como una entidad en la que se *objetivan* las *relaciones* literarias establecidas por el comparatista o *sujeto operatorio* entre los *términos* del campo gnoseológico de Literatura, esto es, entre los materiales literarios.

4.2.3. Lector

En el eje de abcisas o eje horizontal, el lector no es *un* lector único, sino una *pluralidad* de lectores. La obra literaria no puede ser leída por un único lector, en primer lugar, porque el lector no existe realmente como una entidad única, singular o unívoca, sino como un conjunto de receptores, es decir, como una pluralidad, como una sociedad, como un público; y, en segundo lugar, porque la literatura, o concretamente la obra literaria, que ha sido leída por una única persona, no puede considerarse como literatura, ni como obra literaria, porque no habrá salido de manos de su autor, quien se convertirá, onanistamente, en su primer y último lector. La literatura, para serlo efectivamente, ha de exponerse al público, y ha de implantarse y circular en un contexto comunicativo, pragmático y social, de consecuencias semiológicas, políticas e históricas. Una obra literaria leída por una única persona —que solo podrá haber sido su autor— es un autologismo, no una obra literaria cuya recepción e implantación sociales hayan tenido lugar. Desde el punto de vista de la recepción literaria, no cabe, pues, hablar de un lector único. Por esta razón, en el eje de abcisas, el lector será siempre y necesariamente una comunidad de lectores, esto es, una sociedad política que interpreta de forma colectiva y plural una obra literaria, la cual podrá resultar relevante desde algún criterio histórico, económico o estadístico, entre otros varios, alternativos o simultáneos. De un modo u otro, el lector, definido como aquel ser humano que interpreta *para sí* de modo crítico y científico las ideas y los conceptos objetivados formalmente en los materiales literarios, desde su posición consecuente en el eje de abcisas o eje horizontal del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada, desempeñará ante todo las funciones correspondientes a una *figura consecutiva*, a modo de vértice y lado común entre los ángulos consecutivos que forman la obra y el transductor. El lector interpreta la obra literaria *para sí*, y está a merced de

la interpretación que *para los lectores* impone un transductor. La labor del lector es siempre consecutiva, entre la obra literaria que recibe y consume, y las interpretaciones literarias que recibe y consume del transductor. Así se explica que una sociedad de lectores pueda recibir el impacto, la interacción o la influencia de un autor modélico, de una obra de referencia, o de un transductor lo suficientemente competente y poderoso como para imponerse en sus interpretaciones, desde el modelo institucional y normativo de un *canon*, que necesariamente habrá de ser histórico, social y político (heterología distributiva). Puede suceder también que quien imponga una interpretación literaria a un lector no sea la figura de un autor de prestigio universal, ni una obra cuya validez general haya sido reconocida, ni tampoco un transductor institucionalmente poderoso. Puede suceder que, en tales contextos, no institucionales, ni normativos, quien imponga a un lector una interpretación de este tipo sea *otro lector*. Este tipo de imposiciones interpretativas, de lector a lector, o de receptor a receptor, en el caso de culturas bárbaras, ágrafas o analfabetas, es característica de sociedades naturales, o sociedades no organizadas políticamente, en torno a un Estado, es decir, de sociedades filárquicas (como las tribus), de sociedades sanguíneas (como las familias), o de sociedades autistas (como las sectas). Así, determinadas sociedades tribales interpretarán acríticamente sus orígenes o identidad mediante la transmisión automática y reiterativa de relatos o rituales míticos en los que se manifestarán sus fantasías ancestrales. Del mismo modo, determinadas sociedades organizadas desde criterios familiares y consaguíneos, articulados como células sociológicas de su desarrollo colectivo, se servirán de determinados códigos o leyes, escritas o tácitas, pero sin duda sacralizadas (el fundamento de la norma sería aquí el sacramento, en lugar del código civil), con el fin de mantener la unión de sus miembros y la estructura de sus clanes. Por otro lado, es evidente que el autismo gremial de determinadas sectas, o grupos ideológicos cerrados e irracionales, exige de sus miembros la identidad con determinados textos fundacionales, la sumisión hacia determinadas figuras emblemáticas y numinosas, y la obediencia a una serie de ideologemas al margen de los cuales la secta (feminista, nacionalista, culturalista, religiosa, terrorista...) proscribe toda forma de vida. Cuando un lector recibe la imposición de una interpretación literaria por parte de un transductor institucional o estatal, o de una obra o de un autor codificados como de referencia en una tradición histórica, política y social, esta interpretación opera de forma heterológica (procede de una fuente que no es otro lector) y distributiva (se impone socialmente sobre una amplia comunidad de lectores, más allá de clases, grupos, gremios y naciones). Este tipo de interpretaciones son constitutivas de *cánones*, desde el momento en que se imponen mediante sistemas normativos, institucionales y estatales, por encima de dialogismos

que identifican a minorías secesionistas o disidentes y, por supuesto, ignorando, o incluso reprimiendo, a autologismos que brotan de individuos cuya posición resulta marginal o insular, por muy genial u original que pretenda presentarse. Sin embargo, cuando un lector recibe la imposición de una interpretación literaria por parte de otro lector, es decir, de una figura igual a sí misma, isovalente al propio lector que recibe tal interpretación, esta opera de forma isológica (procede de una fuente idéntica o analógica), y distributiva (su impacto, como su intención y su valor, son unívocos y personales, en todo caso gremiales, pero no pretenden validez universal, ni mucho menos extrapersonal o extragremial). Su distribución corresponde al gremio. Es una "distribución autista". Este tipo de interpretaciones son constitutivas de *paradigmas*, únicamente válidos en los límites del gremio que los genera, autoriza e impone, entre sus miembros. Sucede a veces que un gremio pretende imponer *a todos* como *canon* lo que solo es un *paradigma* para los miembros del gremio. Es lo que sucede de hecho en la posmodernidad con toda esa serie de grupos, sectas, y gremios autistas, que, desde el discurso victimista de las minorías, pretenden imponer, sirviérdose del imperialismo editorial y académico de los Estados Unidos, una reforma, destrucción, sustitución o, simplemente, adulteración, del *canon*. En realidad estos grupos autistas disputan en el seno de la globalización por imponer como "canon" *para todos* lo que solo es, y será, un "paradigma" *para ellos*. Porque la interpretación feminista de la literatura solo es un "paradigma" de lo que las feministas son capaces de interpretar en la literatura, pero no de lo que la literatura es para los que no piensan como ellas, desde los criterios *dialógicos* de su sectarismo. Y porque, del mismo modo, la interpretación culturalista o indigenista de determinadas literaturas solo es un paradigma de lo que tales culturas son capaces de interpretar émicamente en sus materiales literarios o antropológicos como "paradigmas", pero no de lo que esos materiales literarios son para los que se sitúan éticamente en otra cultura[186]. El lector, pues, es siempre, en el eje semántico del espacio gnoseológico en que se explicita la Literatura Comparada, una figura *consecuente* con lo que recibe, consume e interpreta para sí. Cuando el lector decide reaccionar

(186) Me sirvo aquí te los términos emic / etic según la nomenclatura que de ellos hace el Materialismo Filosófico (Bueno, 1990a; Maestro, 2007: 58-93) a partir de las investigaciones lingüísticas de Pike (1954). Pike diseñó esta distinción, que se ha hecho clásica en Antropología Cultural y en la Etnología, a partir de la Lingüística. Emic designa la perspectiva que adopta el punto de vista del agente del fenómeno que se esté estudiando. Por ejemplo, una perspectiva emic podría ser la aseveración de la primitiva comunidad cristiana: "Jesús hizo milagros efectivos como muestra evidente de que Yahvé estaba de su parte". Etic designa la perspectiva del investigador cuando adopta un punto de vista que no es el del agente del fenómeno que estudia, sino el suyo propio a partir de una metodología y teoría críticas y racionales. Una afirmación etic: "Jesús realizó acciones que la gente interpretó como milagros" (Esquinas, 2007: 33).

frente a las consecuencias que se le imponen o que se esperan de él, entonces se convierte en un transductor. Es decir, se convierte, desde la dialéctica, la analogía o el paralelismo, en un intérprete *para los demás*, esto es, en un transductor. Esta interpretación *dativa* —para otros— es la génesis de la transducción.

4.2.4. Transductor

En el eje de abcisas o eje horizontal se sitúa el transductor en el desarrollo de su más amplia actividad dentro del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada. El transductor, cuya labor se orienta a interpretar la literatura *para los demás*, nunca actúa solo, sino en colaboración con otros transductores, desde una estructura mediática e institucional, con frecuencia estatal y preferentemente académica (*dialogismo*), y siempre lo hace desde la imposición de un sistema normativo avalado por un conjunto de superestructuras históricas, políticas y sociales (*normas*). En consecuencia, el transductor es aquí, en el eje de abcisas, una *pluralidad* de transductores coordinados en un dialogismo único que busca imponerse normativamente desde estructuras políticas y estatales. El lector casi siempre actúa a solas, pero el transductor no. El transductor jamás opera desde autologismos. Siempre pertenece a un gremio, a un dialogismo públicamente codificado, y normativamente operativo. El gremio puede ser institucional, y formar parte de un Estado, o no, y actuar entonces como una sociedad gentilicia, es decir, como una sociedad filárquica (dirigida por una suerte de patriarca, como las tribus), autárquica (gobernada al unísono desde el autismo de sus miembros, como las sectas) u oligárquica (coordinada según los intereses comunes del gremio, como los nacionalismos), que son tres tipos de sociedad gremial de tipo natural o gentilicio, esto es, de sociedad no desarrollada estatal o políticamente. Los transductores más potentes son los que actúan desde una sociedad política organizada como Estado. Sin embargo, cuando los Estados son políticamente débiles, o frágiles, a su sistema normativo suele imponerse, con mayor o menor éxito, el discurso dialógico con el que pretende identificarse un gremio determinado, el cual, movido por intereses económicos y psicológicos, trata de imponer a toda costa su alternativa, es decir, sus propias normas. De este modo, la *relación* que el comparatista, como sujeto operatorio, puede establecer, entre los términos literarios dados en el campo gnoseológico, al tomar como referencia la figura del transductor, se reduce básicamente a dos tipos, como se refleja en el cuadro expuesto anteriormente. En primer lugar, el transductor, desde el eje de abcisas o eje horizontal, sanciona normativamente, amparado por las estructuras de *poder* y de *saber* desde las que interpreta la literatura, el impacto, relación o influencia

de autores, obras y lectores, desde la heterología (dado que su categoría es normativa, supraestructurada y dominante) y desde la distribución (ya que trata de imponerse por igual sobre todas las partes y clases que integran la totalidad de público y lectores). El transductor transmite y transforma *para los demás* la interpretación de las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios, y lo hace con la intención consumada de constituir un *canon*. Sin embargo, en el desarrollo de sus actividades y objetivos, el transductor puede encontrarse con un adversario tan poderoso como él: *otro transductor*. Otro sujeto que interpreta, también *para los demás*, y de forma diferente, dialéctica o antinómica, los mismos materiales literarios. No cabe hablar aquí de *metros*, esto es, de figuras dadas en *isología* (igualdad de valencias entre las entidades en conflicto), porque no hay dos transductores iguales en sus competencias, superestructuras y teleologías, ni en el desenvolvimiento de su *finis operantis*, ni en equidad o identidad de *atribuciones* (idéntico impacto e idénticas consecuencias sobre una misma masa de lectores), porque la fuerza y resultados de cada operación de transducción es diferente en cada tiempo, en cada espacio y ante cada público. Surge aquí el conflicto de las interpretaciones y la lucha por imponerlas. Los gremios académicos disputan entre sí. Múltiples grupos ideológicos luchan intestinamente y sin tregua alguna por desplazar del poder a quienes lo ejercen. Babel quiere ser la Academia, desde el irrracionalismo de autologismos absurdos y estériles, desde la necedad de lo "políticamente correcto", y desde la imposición de dialogismos gremiales carentes de todo fundamento lógico y científico. Y la Academia contra Babel se impone desde el uso de la razón, la coherencia de la ciencia y el ejercicio de la dialéctica, tres facultades de las que la tropología posmoderna y el psicologismo gremial carecen por completo. La fuerza de Babel es la psicología de la secta y la retórica de la fe. La Academia es lo que siempre ha sido: conocimiento racional, crítico, dialéctico, científico y lógico. Cuando un transductor se relaciona dialécticamente con otro transductor, el canon queda neutralizado y discutido, y en su lugar se impone un *paradigma*, es decir, una relación determinada por la isología de las interpretaciones y por su distribución equitativa entre las partes o clases que constituyen la totalidad de sus receptores. Por esta razón los gremios posmodernos no pueden constituir cánones, sino solo proponer paradigmas: paradigmas de sus gremiales interpretaciones de la literatura, y no cánones interpretativos que puedan ser utilizados por todos al margen de las ideologías de cada grupo, dadas en los dialogismos gremiales o en los autologismos personales. Porque el canon está sancionado normativamente, pero el paradigma no: el paradigma está solo propuesto gremialmente. El canon da cuenta de un sistema de normas objetivado en la Historia, la Economía, la Sociedad, la Estética, la Política y el Estado. El paradigma

simplemente da cuenta objetiva de la ideología de un gremio. El canon es resultado de la Norma de una sociedad política. El paradigma es expresión, es petición de principio, del dialogismo de una sociedad gremial, autista pero con pretensiones universalistas, minoritaria pero con afán imperialista. El paradigma es, en suma, la pretensión gremial de socavar retóricamente un canon científicamente correcto. En consecuencia, la figura del transductor desempeña, en el eje semántico del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada, la función *sancionadora* de quien acaba por imponer un *canon* en la interpretación de los materiales literarios.

4.3. Gnoseología de la Literatura Comparada: pragmática

En tercer lugar, y como he ido apuntando, ha de advertirse que en el ejercicio de la Literatura Comparada el comparatista o intérprete, *sujeto operatorio* que establece *relaciones* o comparaciones entre los *términos* o materiales literarios, desemboca, a través del manejo de autologismos de autores y lectores, de dialogismos de comunidades de lectores y de gremios de transductores, en las consecuencias de las preceptivas estéticas y de los sistemas normativos instituidos y sostenidos por los transductores de las sociedades políticas y estatales, frente a las sociedades naturales, gremiales o gentilicias. Así pues, atendiendo a la relación pragmática de las figuras autológicas (autor o lector), dialógicas (gremios de lectores y transductores) y normativas (los transductores como institución política), ha de darse cuenta de las siguientes situaciones, relativas a prototipos, paradigmas y cánones. Se trata, en suma, de los tres sectores del eje pragmático del espacio gnoseológico de la Literatura Comparada: autologismos o prototipos, dialogismos o paradigmas, y normas o cánones.

4.3.1. Autologismos o prototipos

Los autologismos dan lugar a *prototipos*, es decir, solo permiten atribuciones puntuales de sujetos concretos a materiales concretos, al margen de toda isología. Los autologismos son discursos e interpretaciones personales que un sujeto postula o proyecta sobre términos literarios específicos (una obra, un autor, un lector). No por casualidad los prototipos solo se dan en el cuadro de los Modos Científicos de la Literatura Comparada a partir de los casos derivados del eje de abcisas o eje horizontal, cuando este se despliega bajo el domino de agentes únicos y unívocos: el autor y la obra. Por el contrario, el lector y el transductor, desde el eje de abcisas, siempre actúan en grupo, nunca en solitario y nunca aisladamente. La relación comparativa

entre términos literarios como el autor y la obra solo puede dar lugar a metros y a prototipos. Porque es una relación que emana de autologismos, dados en condiciones de isología (*autor : autor*; *obra : obra*), las cuales desembocan en metros, o de autologismos dados en condiciones de atribución (*autor* > *obra*; *obra* > *autor*), las cuales desembocan en prototipos.

4.3.2. Dialogismos o paradigmas

Los dialogismos dan lugar a *paradigmas*, es decir, permiten distribuciones isológicas (entre términos iguales: de lector a lector, o de transductor a transductor), pero no heterológicas (entre términos de valencias desiguales: de lector a transductor, o de transductor a lector). ¿Qué significa semejante distribución? Significa el triunfo de la endogamia en la transmisión y transformación de una interpretación, es decir, supone que una interpretación solo prosperará entre los miembros de una misma clase, grupo o familia. Dicho de otro modo: los paradigmas son interpretaciones endogámicas. Solo son intercambiables acríticamente entre los miembros de un mismo grupo. Se trata de interpretaciones gremiales de los materiales literarios, solo válidas para los miembros del gremio y solo operativas dentro de los límites del gremio. Fuera del gremio resultan ilegibles o inaceptables. Son ideas endogámicas, discursos que sirven de base y fundamento a grupos moralmente muy cohesionados, y cuyo objetivo último no es el conocimiento científico y crítico, ni mucho menos dialéctico, sino la preservación unitaria de sus miembros por encima de cualesquiera consecuencias internas y al margen de cualesquiera influencias externas. Las interpretaciones paradigmáticas tienen como base el dialogismo acrítico y endogámico de un gremio autista. Feminismos y nacionalismos son los ejemplos más expresivos de este tipo de figuras gnoseológicas, al tratarse de agrupaciones cuya preservación depende de la isología de sus miembros —todos son acríticamente iguales entre sí— y de la distribución equitativa de sus funciones —todos sirven endogámicamente para lo mismo, al mismo fin y desde la misma idea—. Fruto de dialogismos gremiales y endogámicos, los paradigmas son formulaciones de sociedades que no pueden constituirse en Estado, es decir, de sociedades gentilicias, o sociedades no políticas, lo que constituye su principal limitación a la hora de disputar contra el canon que pretenden socavar y reemplazar desde su endogamia paradigmática. El paradigma es, en suma, el canon de un gremio, no el Canon al que pueden referirse *todos los gremios*, incluso para discutirlo, y para negarlo, lo cual constituye la forma más positiva de reconocer la existencia, actualidad y potencia operatoria de un Canon.

4.3.3. Normas o cánones

Las normas engendran y fundamentan *cánones*. Pero las normas requieren, para ser efectivas, las operaciones de un poder igualmente efectivo, desarrollado e impuesto ontológicamente frente a otros poderes alternativos. El producto entre la distinción de *materiales* e *instrumentos* de la crítica da lugar a cuatro situaciones o modulaciones de crítica: a) *crítica dialógica*, o crítica que desde unas opiniones o teorías se realiza sobre otras opiniones o teorías; b) *crítica logoterápica*, en la que el instrumento de la crítica es una amonestación verbal que pretende disuadir de una conducta o de una acción determinadas; c) *crítica translógica*, consistente en la invectiva ejercida mediante instrumentos reales dirigidos a opiniones, doctrinas o teorías; y d) *crítica ontológica*, que usa, como instrumento para ejercer la crítica, objetos, acciones o realidades, y, como objeto de la crítica, también objetos, acciones o realidades. La construcción de un canon moviliza los cuatro tipos de crítica a que me acabo de referir, de modo que la primera y la cuarta son esencialmente metodológicas, mientras que la segunda y la tercera resultan sobre todo pedagógicas: 1) la *cr*ítica d*ialógica* se dirige académica e institucionalmente contra gremios y comunidades endogámicas (dialogismos), con el fin de desacreditarlos desde principios normativos y científicos (el Congreso científico es la modalidad más expresiva en la que tiene lugar el ejercicio de este tipo de crítica); 2) la *crítica logoterápica* se ejerce desde las instituciones educativas más elementales, con intención pedagógica y correctiva (la Escuela es la institución más representativa del desarrollo de esta modalidad crítica); 3) la *crítica translógica* va más allá de la mera educación escolar y social para imponerse desde las formas de una educación política y estatal, mediante el uso de todo tipo de instrumentos dirigidos a reprimir, suprimir o transformar las ideas no autorizadas (la Censura es, en este sentido, la figura más representativa de esta modalidad crítica); y 4) la *crítica ontológica* remite a la destrucción física de toda fuente o entidad generadora de ideas adversas (la guerra es la acción más extrema exigida en última instancia por la implantación y desarrollo de este tipo de crítica). Se ha atribuido a un autor inglés de cuyo nombre no quiero acordarme que una lengua es un dialecto que dispone de ejército propio. Lo mismo podríamos decir de un canon: es un paradigma que dispone de un Estado propio. El Canon es el paradigma de un Imperio. Es decir, dispone de superestructuras transductoras para imponerse de forma heterológica (sobre entidades diferentes y dominables: autores, obras y lectores) y de modo distributivo (con la misma intensidad sobre todas las clases, miembros y entes). Solo la isología de un lector frente a otro lector, y sobre todo de un transductor frente a otro transductor, puede subvertir el canon, limitándolo a ser un paradigma, válido únicamente en

los límites que abastece tal o cual Estado, o tal o cual gremio, capaz de enfrentarse y socavar el poder de imposición que caracteriza a una sociedad políticamente organizada. El canon se impone a los autologismos de los individuos y a los dialogismos de los gremios, y se impone mediante la fuerza superestructurada de los transductores: intermediarios, profesores, críticos, censores, periodistas, funcionarios de ministerios de educación y cultura, instituciones estatales, sistemas educativos, centros de investigación, etc. El canon (normativo) es la forma que la Academia tiene de imponerse a los paradigmas (dialógicos) de la endogamia gremial y autista, cuya génesis más primitiva remite a los autologismos de los grupos fundamentalistas que operan como un solo y único individuo, por lo demás, y en casos extremos, completamente enajenados y desposeídos de razón.

En suma, para ir concluyendo, diré que los materiales literarios del eje horizontal o de abcisas actúan como figuras codificadoras (autor), objetivadoras (obra), consecutivas (lector) y sancionadoras (transductor) en la determinación de la *relación* con los materiales literarios del eje vertical o de ordenadas, que resultan *codificados* en el autologismo de una autor, *objetivados* formalmente en una nueva obra literaria, difundidos *consecutivamente* en una o varias comunidades dialógicas de lectores, y sancionadas de forma normativa y sistemática por una entidad o una institución en la que se ejecuta la transducción literaria, histórica, social y políticamente.

Ha de tenerse en cuenta acemás la siguiente observación. En el eje vertical o de ordenadas (*y*) se sitúan materiales literarios que funcionalmente actúan como entidades únicas: *un* autor, *una* obra, *un* lector, *un* transductor. Pero en el eje horizontal no todo lo que está *está* como material literario que funciona *individualmente*, es decir, hay entidades —el lector y el transductor— que actúan siempre de forma colectiva, esto es, en grupo, por su pertenencia a un gremio, sociedad o colectividad de lectores o de transductores. Esto significa que la isología persiste en tanto que designa la *cualidad* genérica de ser "lector", pero no necesariamente la *cantidad* numérica de los "lectores". Lo mismo cabe decir respecto a la isología atribuida a los transductores. Con todo, lo verdaderamente importante en los casos de *relación* entre Lector > Lectores y Transductor > Transductores es que, dada la pluralidad social, histórica y política de destinatarios, no cabe ya hablar de *metros*, sino de *paradigmas*. ¿Porqué? Porque la isología de partida no puede sostenerse hasta el final si *un* lector actúa sobre *varios* lectores. No cabe hablar entonces de metros. Dicho de otro modo, si un *autologismo* (la interpretación de un único lector) actúa sobre un *dialogismo* (una sociedad de lectores) da lugar a un *paradigma*, no a un metro. Pero si un *dialogismo* (la interpretación de una sociedad de lectores) se instituye en *norma* (la interpretación de una sociedad

de transductores), entonces el dialogismo da lugar a un *canon*. Porque la interpretación del grupo se convierte en interpretación sistemática, articulada institucional y políticamente. La Poética se convierte así en Preceptiva.

Paralelamente, el impacto de *un* lector sobre *varios* lectores no puede ser solamente atributivo, tiene que ser necesariamente distributivo. Porque impacta en una sociedad de lectores y porque impacta por igual en cada lector. Y al ser distributivo, e isológico (de *lector* a *lectores*), es paradigmático, y no canónico. Y no es canónico porque los lectores por sí mismos no imponen las leyes que determinan la interpretación de los materiales literarios: las leyes las impone el transductor. Él es quien dispone, como intermediario (críticos, editores, intérpretes, profesores, etc.), de los medios operativos para hacerlo. Los lectores son *votantes*, eligen o rechazan, mientras que los transductores son los únicos que tienen acceso al Parlamento de la interpretación: legislan las poéticas y las preceptivas, así como también las ideologías de lo políticamente correcto.

La isología implica aquí isovalencia cualitativa (hablamos de entidades que pertenecen a una misma clase: lectores), pero no isonomía numérica (no es lo mismo *un* lector único que *una comunidad* de lectores, y ni mucho menos que una *sociedad política* de transductores). Un lector único solo puede ser autor de autologismos. Una comunidad o gremio de lectores siempre será artífice de uno, o en todo caso de varios, dialogismos. Y una *sociedad política* de transductores, que actúan desde un Estado, o desde un Imperio —como hacen hoy por hoy quienes interpretan desde Estados Unidos y Angloamérica la Literatura para el Mundo—, puede ser, y de hecho es, artífice de sistemas normativos, preceptivas y cánones. El profesor de universidad, el académico, el periodista, el crítico literario, el censor de revistas científicas y publicaciones periódicas, etc., modernamente actúa desde los imperativos de una transducción, desde el momento en que decide quien publica y quién no publica esto o lo otro. Es, en suma, el mismo trabajo que hacía un censor inquisitorial en el siglo XVII español. En todo caso, hoy día el "hereje" no va a la hoguera. Simplemente lo que escribe es tipificado como políticamente incorrecto, y su supuesta condena se salda con que su trabajo no ve la luz en *Hispanic Review*, por ejemplo. Del mismo modo, muchos de los trabajos elaborados en USA, Canadá, y los países Americanos de lengua española cuyos profesores universitarios siguen acríticamente los dogmas de la política imperial norteamericana, son constantemente autores de trabajos que apenas tienen impacto científico en los modos europeos de interpretación literaria. Nunca ha sido tan acusado el divorcio metodológico entre Europa y América como en estos momentos lo es. Pero el Imperialismo académico de Estados Unidos tiende a imponerse, aunque, de forma paradójica, se imponga precisamente más en las mentes

de quienes políticamente dicen oponerse a él. Porque el discurso de las minorías autistas, la retórica de grupos y gremios que reclaman para sí una identidad ajena a los demás seres humanos, la ideología de *lobbies* y colectivos beligerantes, como nacionalismos, feminismos y culturalismos varios, no son más que desarrollos y articulaciones de un imperialismo político cuyo principal fundamento se objetiva, se apoya y se articula en los medios y recursos de que dispone el imperio norteamericano, a través de sus universidades, editoriales e instituciones académicas, organizadas sobre el inmenso arsenal presupuestario de cientos de miles de millones de dólares. Sin las infraestructuras del Imperio Romano, sin sus calzadas, sin su economía, sin su organización política y social, las sectas cristianas originarias nunca podrían haber llegado a la capital del Imperio, a Roma, ni podrían haberse hecho nunca con el poder de ser una religión de Estado. Del mismo modo, sin las infraestructuras del imperio que tanto denuestan, sin el poder del Imperio Estadounidense, del que forman parte efectiva, y al que deben su nacimiento, existencia y sostenimiento, los grupos minoritarios actualmente operativos, sectas feministas, nacionalistas, culturalistas, neohistoricistas, indigenistas, *et altera...*, no tendrían la más pequeña posibilidad de sobrevivir. De hecho, estos grupos solo existen en el mundo capitalista y occidental, al amparo del Imperio estadounidense que dicen criticar, y protegidos por el sistema político y universitario norteamericano que los reconoce como gremios ideológicos y académicos *políticamente correctos*. Estos grupos no se desarrollan en el denominado "tercer mundo" con la misma soltura que en el "primero" o en el "segundo", porque en aquel carecen de la infraestructura política que el Imperio ha desarrollado en estos. Pero, con todo, operan en el tercermundismo bajo la forma de ONG's u organizaciones equivalentes, sin darse cuenta de que lo que están haciendo, en nombre de la solidaridad y la justicia es, por más que se lo nieguen a sí mismos y a los demás, imponer una nueva forma de colonización y una nueva forma de explotación: la colonización posmoderna ejecutada por el primer mundo y la explotación de la miseria que proporciona el tercer mundo. Y lo mismo puede decirse de la exportación de la Literatura Comparada a geografías en las que están implantadas culturas que carecen de una organización política isovalente a la europea. Incorporar a la Literatura Comparada, que es una invención europea y etnocéntrica, las culturas y las literaturas de China, Polinesia o Mongolia, por ejemplo, no es más que una forma de colonización posmoderna, en términos de comparatismo, de esas culturas y de esas literaturas. Porque en realidad no es otra cosa que la reconstrucción *etic*, desde Europa, de una literatura *emic*, *Made in Oriente*. Que la posmodernidad ignore, o quiera ignorar, por irreflexión e irracionalismo, que lo que está haciendo al imponer su modelo de Literatura Comparada sobre culturas y literaturas no europeas

es una forma de colonización antropológica, académica y metodológica de primer orden, llevada a cabo con los mecanismos más sofisticados de nuestro tiempo, desde la infraestructura analítica y científica hasta la retórica y la sofística destinada moralmente a justificar todos sus actos ante la opinión pública, no solo no exime a los posmodernos de ser causa directa de esta neocolonización, sino que los hace directamente responsables de sus consecuencias. En nombre de la solidaridad no se puede colonizar al otro, aunque sea para ayudarlo. En términos morales, la colonización es igual de injusta siempre, se haga en nombre de la Fe (cristianismo), en nombre de la Razón (Ilustración), o en nombre de la Solidaridad (posmodernidad). Y si no, espérese a ver el coste de la factura que el colonizado pasará a la crítica posmoderna llegado el momento oportuno.

No se olvide que desde el *canon* se explica el *paradigma*, pero no a la inversa, es decir, ningún *paradigma*, ninguna propuesta distributiva de lectura o de interpretación, planteada por un gremio de lectores o de críticos, por muy cualificados o modélicos que estos sean, puede convertirse por sí misma en una explicación del canon, porque las normas de *un* grupo no son *las* normas de la interpretación literaria, sino las normas que identifican a un gremio de intérpretes. Por esta razón, el feminismo nunca podrá constituir un canon de interpretación literaria, desde el momento en que se construye sobre la supresión o la ignorancia de una serie de atributos de lectura explícitamente excluidos de sus imperativos distributivos, desde los cuales se anula o deroga todo lo codificado como masculino o machista. Un canon no se puede construir a partir de la supresión psicológica o ideológica de lo indeseado, cuando lo indeseado es una parte atributivamente esencial de la estructura a la que se refiere ese canon: la literatura construida o interpretada por seres humanos dotados de aparato sexual masculino y de sistema hormonal igualmente masculino. El "canon feminista" no existe como tal, porque no puede darse como canon, sino solo como paradigma, es decir, no existe como sistema *normativo* esencial al campo categorial de los materiales literarios, sino como paradigma, o sistema de pautas de comportamiento *dialógico* dado solamente entre los miembros de un gremio o grupo, en este caso, el gremio de las feministas. El canon es un sistema de normas que afecta a una totalidad. El paradigma es un sistema de pautas de interpretación que caracterizan a un grupo, y que como tal lo identifican ante otros grupos de intérpretes, respecto a los que mantienen relaciones de analogía, paralelismo o dialéctica. El canon rebasa las normas del grupo y los dialogismos del gremio, así como, por supuesto, los autologismos de cualquier intérprete individual, por muy prestigioso que sea o que se le considere. El canon impone unas normas ante las que solo cabe la interpretación científica y crítica, no el psicologismo gremial ni el autologismo personal.

En el estudio de las lenguas y las literaturas clásicas se han señalado dos vías de transmisión a través de las que nos ha llegado el conocimiento de autores y textos de la Antigüedad: papiros aislados que han ido apareciendo, y que pertenecían a particulares, y colecciones que obedecían a cánones elaborados por filólogos helenísticos. La primera es una vía de transmisión *autológica* o personal, y por ello se la considera al margen del canon, que sería identificada con la segunda vía de transmisión, *normativa* e institucional. La primera es una vía de transmisión que opera antológicamente a través de lectores: alguien adquiere para su uso personal la obra de un autor, que hoy recuperamos como la adquisición histórica de un particular (autologismo). Es un criterio de lector. La segunda es una vía de transmisión no solo colectiva o gremial (dialogismo), sino incluso institucional o estatal (normas), que llega hasta nosotros codificada históricamente como un canon en el que se identifica, por ejemplo, el paradigma de los filólogos alejandrinos. La segunda es la vía canónica o normativa, y es obra de transductores. Sin duda hay confluencias frecuentes, de modo que varios autores pueden llegar a nosotros por las dos vías, la autológica y la normativa. En otras ocasiones un autor llega a ser canónico solo por una parte de su producción (Cervantes novelista), mientras que otras de sus obras solo nos han llegado porque interesaron a algún lector (Cervantes dramaturgo). Autores hay a quienes el canon ignoró e ignora, y solo los conocemos a través de escritos particulares (autologismos), en el caso de autores de la Antigüedad, o a través de lecturas gremiales o sectarias (dialogismos), como sucede con muchas figuras enarboladas posmodernamente por el feminismo. Quienes incorporan este tipo de obras y autores no canónicos al canon son, en unos casos, los filólogos modernos, y en otros, los gremios posmodernos, y no siempre con éxito por todos consensuado.

5. Coda comparatista

A partir de esta exposición gnoseológica se puede analizar y criticar todo cuanto se ha hecho y se hace en Literatura Comparada, incluyendo en esa crítica la demolición de clasificaciones pretéritas, insuficientes o incompletas —como la aducida, por ejemplo, por Claudio Guillén (1985)—, limitadas con frecuencia solo a obras, o solo a autores, o solo a tendencias puntuales e inconexas, mejor o peor trasplantadas de teorías literarias, en boga en el momento de efectuar tales trasplantes. La Literatura Comparada no es un modelo parasitario de la Teoría de la Literatura. La Literatura Comparada es el Modelo por excelencia de la Teoría de la Literatura.

En suma, la teoría gnoseológica de la Literatura Comparada que se acaba de exponer revela que esta no es una disciplina científica, sino una

metodología eminentemente crítica, que se construye como un modo de conocimiento de segundo grado, siempre a partir de una teoría literaria que la dota de términos definidos (autor, obra, lector, transductor) que hacen posible para el intérprete la relación crítica entre ellos. En consecuencia, la Literatura Comparada tiende a la construcción de metros, prototipos, paradigmas y cánones, como modelos de interpretación de diversos conjuntos literarios, cuyos materiales se relacionan de forma analítica y sintética, es decir, dialéctica. El resultado de todas estas operaciones demuestra, en contra de lo que ordinariamente se dice, que la denominada Literatura Comparada es una construcción europea y europeísta, y que desde este continente se exportó a los demás, como un método de interpretación de literaturas ajenas; confirma que es además un instrumento de naturaleza estatalista e incluso imperialista, el cual, en última instancia, nace y se desarrolla en paralelo a las competencias interpretativas y poderes científicos de un Estado, cuyos conocimientos literarios pueden funcionar como los de un antropólogo que identifica y relaciona críticamente los elementos propios de su cultura (*emic*) con los de una cultura ajena a la suya, a la cual somete a inspección e interpretación (*etic*). Nada más imperialista, pues, por muy posmoderno que se nos presente en estos tiempos de confusionismo teórico y sofística académica, que el ejercicio metodológico de la Literatura Comparada. Y todo ello pese a que la posmodernidad, como se ha dicho anteriormente, está inhabilitada para ejercer el comparatismo literario, desde el momento en que se basa en el mito de la isovalencia de las culturas. Si todas las literaturas son iguales, no hay nada que comparar.

Conclusión

Nuestro principal destino es no contentar a los peores.
Severino Boecio (524/2010: 41).

Esta obra tendrá más enemigos que lectores. Ya lo hemos dicho. La grave depresión por la que atraviesa el mundo académico contemporáneo no asegura a este libro una grata relación con sus colegas y lectores de época. Su público está mermado: la Universidad, en sus Facultades de Letras —humanidades o cultura (ibéricas, mediterráneas…), o como ahora se llamen— se queda sin estudiantes. Sus arcas presupuestarias están vacías: las bibliotecas carecen de fondos para la adquisición de títulos. El profesorado en general atraviesa una de las etapas de mayor descontento, abulia e incluso extravío laboral como no se ha conocido en décadas. La calidad de la docencia sigue en descenso. La prosperidad de la investigación está erosionada por la administración, la burocracia y la ideología asfixiante de una sociedad que —incluso académicamente— asume comportamientos irreflexivos e irracionales, con una frecuencia desmedida y difícil de comprender.

Gramsci advertía que el pesimismo era una cuestión de la inteligencia y el optimismo lo era de la voluntad. No diré que cualquier tiempo pasado fue mejor, porque algo así es una simpleza, pero sí sé que el estado actual y futuro del estudio de las comúnmente denominadas "ciencias humanas" exige un repliegue extraordinario hacia las más personales limitaciones financieras e intelectuales. Este repliegue constata el fracaso de muchas tentativas sociales y políticas, académicas y económicas, malogradas durante los últimos tiempos, y cuyas consecuencias son ya irreversibles. Los Estados —democráticos o no— no asumirán ese coste, y la educación científica se convertirá en una cuestión de minorías —en algunos casos de muy dudosa referencia— y de élites cuya genealogía no resultará menos inquietante para el común de los mortales. El pensamiento posmoderno ha sido el principal responsable de este deterioro y de esta degradación. He aquí el triunfo de Babel. Este libro se dirige precisamente a los herederos de esta situación, obligados a ser educados científicamente en un mundo académico sin criterios.

En un contexto de esta naturaleza, donde el extravío y la confusión triunfan sobre las posibilidades del racionalismo, la ciencia y la filosofía, resulta muy difícil abrirse camino a través de obras críticas, desmitificadoras de sofismas y exigentes de un pensamiento fuerte, sistemático e inevitablemente demoledor de muchas falacias.

La interpretación de la literatura exige un pensamiento sistemático. Nuestra época y nuestra sociedad —incluida la académica— rechazan cualquier tentativa que vaya en esta dirección. Son instituciones fatigadas, consumidas, sin expectativas ni estímulos. La Universidad actual, en materia de Letras, tanto en España como fuera de ella, carece completamente de objetivos. Con todo, y en uno de los momentos cenitales de esta depresión académica, económica y política, he querido dar cuenta en esta obra de un sistema de pensamiento destinado a la interpretación de los materiales literarios.

El lector, el intérprete, el enemigo incluso de las ideas aquí defendidas, encontrarán una interpretación crítica de lo que la literatura es en todas sus dimensiones: 1) Postulados fundamentales, 2) Definición conceptual, 3) Genealogía, 4) Ontología, 5) Gnoseología, 6) Genología, 7) Ficción y 8) Literatura Comparada.

Quien quiera ver en esta obra un manual no habrá querido comprender nada. Este libro no es una exposición acrítica o doxográfica de teorías literarias. No es una rapsodia de conceptos, nombres, ideas, palabras… No. Este libro es una exposición crítica y dialéctica de una nueva y distinta Teoría de la Literatura: la sistematización del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. De su futuro nada está excluido, aunque de este nuestro presente no quepa esperar absolutamente nada.

Bibliografía

AA.VV. (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Antonio Melero Bellido.

Aleixandre, Vicente (1940), "Sobre un poeta. (De una carta publicada a Dámaso Alonso)", *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II (646-647).

Aleixandre, Vicente (2003), *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2005[2]. Ed. de Alejandro Duque Amusco.

Almansi, Guido (1975), *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, London and Boston, Routledge and K. Paul. Versión italiana: *Bugiardi. La verità in maschera*, Venezia, Marsilio, 1996.

Andrés, Juan (1782-1799), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid · Valencia, Verbum · Diputación de Valencia, 1997-2002 (6 vols.). Reprod. de la ed. de Madrid, Antonio de Sancha, 1784-1793. Trad. esp. de Carlos Andrés. Ed. de Pedro Aullón de Haro.

Ardila, John (2001), "Cervantes y la *heroic fiction*: el hibridismo genérico", *Cervantes*, 21 (5-23).

Aristóteles (1990), *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990. Introducción, traducción y notas por Q. Racionero.

Aristóteles (1992), *Poética*, Madrid, Gredos (1º ed., 2º reimpr.) Edición trilingüe de V. García Yebra.

Arnold, Matthew (1857), *On the Modern Element in Literature*, Cambridge, Chadwydk-Healey, 1999.

Auerbach, Erich (1929), *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, Leipzig, W. De Gruyter & Co. Trad. esp. de Jorge Seca Gil: *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, El Acantilado, 2008.

Aullón de Haro, Pedro (ed.) (2002), *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Valencia, Biblioteca Valenciana.

Barck, Karlheinz (1987), "El redescubrimiento del lector. ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?", en Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2001, pp. 171-182. Trad. esp de Sandra Franco.

Barnett, R. D. (1975), "La Biblia y la arqueología", en *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª edición, 2ª impresión (lxxxi-xci). Versión del hebreo de Natalio Fernández Marcos.

Barthes, Roland (1968), "La mort de l'auteur", *Le bruissement de la langue*, Du Seuil, Paris, 1984 (61-67). Trad. esp. de C. Fernández Medrano: "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987 (65-71).

Becerra Suárez, Carmen (1997), *Mito y literatura. Estudio comparado de don Juan*, Universidad de Vigo.

Becerra Suárez, Carmen (2004), *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones del Orto.

Becerra Suárez, Carmen (2007), *Los géneros populares en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: la novela policíaca*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Becerra Suárez, Carmen y Guyard, Emilie (eds.) (2008), *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Bénichou, Paul (1996), *Le sacre de l'*écrivain*, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard.

Bernas, Steven (2001), *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan.

Bettetini, Maria (2001), *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina Editore. Trad. esp. de Pepa Linares: *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002.

Biblia (1975), versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª edición, 2ª impresión.

Blasco, Javier (2005), "Introducción", *Baladas de primavera. Obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Espasa-Calpe, Biblioteca de Literatura Universal (661-675).

Blay, V. (1992), "La conciencia genérica en la ficción sentimental", *Historias y ficciones: coloquios sobre la literatura del siglo XV*, Universidad de Valencia (205-228).

Bloom, Harold (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace and Co. Trad. esp. de D. Alou, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Bloom, Harold (2005), *Essayists and Prophets*, Philadelphia, Chelsea House Publishers. Trad. esp. de Amelia Pérez de Villar: *Ensayistas y profetas. El canon del ensayo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.

Boecio, Severino (524), *La consolación de la filosofía*, Madrid, Alianza, 2010. Introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián.

Booth, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983². Trad. esp. de S. Gubern Garriga-Nogués: *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

Borges, Jorge Luis (1923-1985), *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1989 (3 vols.)

Borges, Jorge Luis (1967), "El arte de contar historias", *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001 (61-74). Trad. esp. del inglés por Justo Navarro. Edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. [Seis conferencias pronunciadas en el ciclo de las *Norton Lectures* de la Universidad de Harvard].

Brecht, Bertolt (1919-1939), *Einakter*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1967. Trad. esp. de Miguel Sáenz: *Piezas en un acto*, Madrid, Alianza, 2005.

Brecht, Bertolt (1957), *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Werkausgabe Suhrkamp Verlag. Obra redactada entre 1948-1956. Reed. alem. de 1997. Trad. esp., selección y prólogo de Genoveva Dieterich: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

Bueno, Gustavo (1970), *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*, Ciencia Nueva, Madrid.

Bueno, Gustavo (1971), *Etnología y utopía*, Gijón, Júcar, 1987. Edición revisada y ampliada.

Bueno, Gustavo (1972), *Ensayos materialistas*, Madrid, Taurus.

Bueno, Gustavo (1974), *La metafísica presocrática*, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, Gustavo (1978), "Sobre el concepto de *espacio antropológico*", *El Basilisco*, 5 (57-69). Reed. en *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*, Oviedo, Pentalfa, 1996 (89-114).

Bueno, Gustavo (1978a), "Conceptos conjugados", *El Basilisco*, 1 (88-92). <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm> (08.03.2014).

Bueno, Gustavo (1978b), "En torno al concepto de *ciencias humanas*. La distinción entre metodologías α-operatorias y β-operatorias", *El Basilisco*, 2 (12-46).

Bueno, Gustavo (1978c), "Reliquias y relatos: construcción del concepto de *historia fenoménica*", *El Basilisco*, 1 (5-16).

Bueno, Gustavo (1980), *El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles, Poética 1451b*, Oviedo, Universidad de Oviedo (Discurso inaugural del Curso 1980-81).

Bueno, Gustavo (1982), "Gnoseología de las ciencias humanas", en *Actas del I Congreso de Teoría y Metodología de las Ciencias (12/16 abril 1982)*, Oviedo, Pentalfa (315-347).

Bueno, Gustavo (1984), "La verdad de la fenomenología", prólogo a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *La fenomenología de la verdad: Husserl*, Oviedo, Pentalfa Ediciones (8-13).

Bueno, Gustavo (1985), *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Oviedo, Pentalfa, 1996 (2ª ed.).

Bueno, Gustavo (1989), "La Teoría de la Esfera y el Descubrimiento de América", *El Basilisco*, 2, 1 (3-32), en <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas20101.htm> (15.10.2010).

Bueno, Gustavo (1990), *Materia*, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, Gustavo (1990a), *Nosotros y ellos. Ensayo de reconstrucción de la distinción emic / etic de Pike*, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, Gustavo (1990b), "*Ignoramus, Ignorabimus!* (en torno al libro de Ferdinando Vidoni)", *El Basilisco*, 4 (69-88).

Bueno, Gustavo (1991), *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas'*, Logroño, Cultural Rioja (Biblioteca Riojana 1). Presentación y apéndices de Pedro Santana. En <http://www.fgbueno.es/gbm/gb91ccp.htm> (12.08.2010)

Bueno, Gustavo (1992), *Teoría del cierre categorial*, Oviedo, Pentalfa (5 vols.)

Bueno, Gustavo (1995), *¿Qué es la filosofía? El lugar de la filosofía en la educación*, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, Gustavo (1995a), ¿Qué es la ciencia? La respuesta de la teoría del cierre categorial. Ciencia y Filosofía, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, Gustavo (1995b), "Principios de una teoría filosófico política materialista", *Anuario Hispano Cubano de Filosofía*, 1. Editado digitalmente en Proyecto Filosofía en Español, en <http://www.filosofia.org/mon/cub/dt001.htm> (15.02.2006).

Bueno, Gustavo (1995c), "Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras", *El Basilisco*, 19 (41-50).

Bueno, Gustavo (1996), *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*, Oviedo, Pentalfa.

Bueno, Gustavo (1997), *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.

Bueno, Gustavo (1999), *España frente a Europa*, Barcelona, Alba Editorial.

Bueno, Gustavo (1999), "Predicables de la identidad", *El Basilisco*, 2º época, núm. 25 (3-39). También en <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas22501.htm> (27.12.2008).

Bueno, Gustavo (2001), "Los valores de lo sagrado: númenes, fetiches y santos", en María Isabel Lafuente Guantes (ed.), *Los valores en la ciencia y la cultura. Actas del Congreso Los valores en la ciencia y la cultura, León 6-8 de septiembre de 2000*, León, Universidad de León (407-435).

Bueno, Gustavo (2002), "La filosofía crítica de Gracián", en AA.VV., *Baltasar Gracián: ética, política y filosofía. Actas del Congreso* 'Ética, Política y Filosofía' *en el 400 aniversario de Baltasar Gracián, (23 y 24 de Noviembre de 2001)*, Oviedo, Pentalfa Ediciones & Fundación Gustavo Bueno (137-168).

Bueno, Gustavo (2002a), *Telebasura y democracia*, Barcelona, Ediciones B.

Bueno, Gustavo (2003), *El mito de la izquierda: las izquierdas y la derecha*, Barcelona, Ediciones B.

Bueno, Gustavo (2003a), "Filosofía y locura", *El Catoblepas*, 15 (2). < http://www.nodulo.org/ec/2003/n015p02.htm> (08.08.2006).

Bueno, Gustavo (2004), "Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico", *El Basilisco*, 35, 2ª época (3-40), en <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas23501.htm> (20.12.2012).

Bueno, Gustavo (2005), "Sobre el análisis filosófico del *Quijote*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*, 3, 2007 (145-160).

Bueno, Gustavo (2005a), *España no es un mito. Claves para una defensa razonada*, Madrid, Temas de Hoy.

Bueno, Gustavo (2006), "Individual, idiográfico", *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente*, 56 (2), en <http://www.nodulo.org/ec/2006/n056p02.htm> (20.01.2010).

Bueno, Gustavo (2007), *La fe del ateo*, Madrid, Temas de Hoy.

Bueno, Gustavo (2007a), *Curso de Filosofía de la Música*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno y Conservatorio Superior de Música de Oviedo, en <http://www.fgbueno.es/act/act021.htm> (15.11.2009).

Bueno, Gustavo (2009), "¡Dios salve la Razón!", *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente*, 84 (2), en <http://www.nodulo.org/ec/2009/n084p02.htm> (19.05.2009).

Bueno, Gustavo (2012), "Los intelectuales: los nuevos impostores", en *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente*, 130 (2), en <http://www.nodulo.org/ec/2012/n130p02.htm> (30.12.2012).

Bueno, Gustavo (*et al*.) (1987), *Symploké*, Gijón, Júcar, 1991.

Bühler, Karl (1934), *Sprachtheorie*, Jena. Reed. en Stuttgart, Gustav Fischer Verlag, 1965. Trad. esp. de Julián Marías: *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1973. También en Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Bunge, Mario (1987), "Borges y Einstein, o la fantasía en arte y en ciencia", *Revista de Occidente*, 73 (45-62).

Burke, Sean (1992), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjetivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998.

Capua, Juan de (1262/1278), *Directorium humanae vitae alias parabolae antiquorum sapientum*, Pisa, Nistria, 1884. Textus: V. Puntoni. Versio digitalis: Angus Graham, University of Sharjah, United Arab Emirates. Illustrationes ex versione germanica: «Das buch der weißhait», Ulm, Lienhart Hollen, 1483. En http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/IohannesCapua/cap_di00.html (09.02.2009).

Cardona, Giorgo Raimondo (1981), *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1991. Trad. esp. de Alberto L. Bixio: *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Carrasco Urgoiti, María Soledad (1990), "La «Historia de Ozmín y Daraja» de Mateo Alemán en la trayectoria de la novela morisca", *tigre*, 5 (17-42).

Carrasco Urgoiti, María Soledad (1996), "La comedia morisca de Lope de Vega", en *El moro retador y el moro amigo. (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Universidad de Granada (279-313).

Carrasco Urgoiti, María Soledad; López Estrada, Francisco y Carrasco, Félix (2001), *La novela española en el siglo XVI*, Iberoamericana · Vervuert, Madrid · Frankfurt.

Cassirer, Ernst (1923-1929), *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, B. Cassirer. Trad. esp.: *Filosofía de las formas simbólicas* (3 vols.), *El lenguaje* (1971), *El pensamiento mítico* (1972), *Fenomenología del conocimiento* (1976), México, FCE.

Cernuda, Luis (1970), "Vicente Aleixandre" (I) [1950] y "Vicente Aleixandre" (II) [1955], *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral. Edición, prólogo y notas de Luis Maristany.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1585), *La Galatea*, Madrid, Alianza, 1996. Ed. de F. Sevilla y A. Rey.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998. Ed. de F. Rico.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1613), *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001. Edición de Jorge García López. Estudio preliminar de Javier Blasco.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1615), *Teatro completo*, Barcelona, Planeta, 1987. Ed. de F. Sevilla y A. Rey.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1996-1999), *Obras completas*, Madrid, Alianza. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas.

Cervantes, Miguel de (1617), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2002. Ed. de Carlos Romero Muñoz.

Close, J. Anthony (2009), "Cervantes y el clasicismo", en Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina (eds.), *Política y Literatura. Cervantes frente a la posmodernidad*, Anuario de Estudios Cervantinos, 5, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (65-84).

Constant, Benjamin (1800-1813), "Esquisse d'un essai sur la littérature du XVIIIe siècle", *Oeuvres Complètes*. Écrits *littéraires (1800-1813)*, Tübingen, Niemeyer, 1995, III, 1 (521-527). Ed. de Paul Delbouille, Martine de Rougemont y Simone Balayé.

Couturier, Maurice (1995), *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil.

Chartier, Roger (2000), "La invención del autor", *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra (89-105).

Chaucer, Geoffrey (1387), *The Canterbury Tales of G. Chaucer*, London, Oxford University Press, 1980. Ed. de N.F. Blake. Trad. esp. de P. Guardia Massó: *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 1997.

Dolezel, Lubomir (1986), "Semiotics of Literary Communication", *Strumenti Critici*, 1 (5-48).

Dolezel, Lubomir (1988), "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9.3 (475-496). Trad. esp. de Mariano Baselga: "Mímesis y mundos posibles", en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (69-94).

Dolezel, Lubomir (1989), "Possible Worlds and Literary Fictions", en S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, Gruyter (221-242).

Dolezel, Lubomir (1998), *Heterocósmica. Fiction and Possible Worlds*, London, The Johns Hopkins University Press. Trad. esp. de Félix Rodríguez: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco-Libros, 1999.

Domínguez Matito, Francisco y Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.) (2012), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Prólogo de Claudio García Turza.

Düring, Ingemar (1951), *Chion of Heraclea. A Novel in Letters*, Göteborg, Wettergren & Kerber

Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani. Trad. esp. R. Pochtar: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.

Egido, Aurora (2005), *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza.

Escarpit, Robert (1958), *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1966. Trad. esp. de J. F. Marsal: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edición de Materiales, 1968.

Esquinas Algaba, José Ramón (2007), *Jesús de Nazaret y su relación con la mujer. Un estudio de género a partir de los evangelios sinópticos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Even-Zohar, Itamar (ed.) (1990), *Polisystem Studies*, en *Poetics Today*, 11, 1.

Feijoo, Benito (1726-1740), *Teatro Crítico Universal. Discursos varios en todo género de* materias, para desengaño de errores comunes, Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. Edición Digital de las Obras de Feijoo, Proyecto de Filosofía en Español, Fundación Gustavo Bueno, en Biblioteca Feijoniana, <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm> (11.05.2012).

Feyerabend, Paul K. (1970), *Against Method*, London, New Left Books. Trad. esp.: *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Barcelona, Ariel, 1981.

Finello, Dominick (2008), *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Tempe, Arizona, Brepols, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Fish, Stanley E. (1970), "Literature in the Reader: Affective Stylistics", *New Literary History*, 2 (123-133). Trad. esp.: "La literatura en el lector: estilística afectiva", en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 (111-131).

Forcione, Alban K. (1972), *Cervantes' Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press.

Foucault, Michel (1969), "Qu'est-ce qu'un auteur", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63.3 (73-104). Reimpreso en *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I (789-821). Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange.

Frege, Gottlob (1892), *Studien über Semantik*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1962. Traducción esp. de Ulises Moulines: "Sobre sentido y referencia" [1892] y "Consideraciones sobre sentido y referencia" [1895], *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1984 (49-98). Reimpr. en Barcelona, Orbis, 1984.

Freud, Sigmund (1873-1945), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (4ª ed.) (3 vols.) Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos a cargo de Jacobo Numhauser Tognola.

Gadamer, Hans Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr (19652). Trad. esp. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984.

Garfias, Francisco (2002), *La idea de Dios en Juan Ramón Jiménez*, Moguer, Diputación Provincial de Huelva.

Garrido Domínguez, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. Trad. esp. de C. Fernández Prieto: *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Gibson, John C. L. (1971-1982), *Textbook of Syrian Semitic Inscriptions*, Oxford, Clarendon Press (3 vols.).

Glinz, Hans (1977-1978), *Textanalyse und Verstehenstheorie*, Frankfurt am Main, Athenäum (2 vols.)

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust* (1808-1832), en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C.H. Beck, 1996. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz.

Gómez Trueba, Teresa (2012), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Vol. 3: Poemas impersonales*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

González Cortés, María Teresa (2007), *Los monstruos políticos de la modernidad. De la Revolución francesa a la Revolución nazi (1789-1939)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

González Cortés, María Teresa (2010), *Distopías de la Utopía. El mito del multiculturalismo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

González Cortés, María Teresa (2012), *El espejismo de Rousseau*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

González de Amezúa, Agustín (1956-1958), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Valencia, csic (2 vols.), 1982.

González de Cardedal, Olegario (2012), "Biblia y teatro. Dimensión dramática del pensamiento bíblico", en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (901-930). Prólogo de Claudio García Turza.

González Hevia, Leoncio (2004), "El régimen nazi y su germanismo protestante", *El Catoblepas*, 33 (20), en <http://www.nodulo.org/ec/2004/n033p20.htm> (13.06.2010).

González Marín, Carmen (1986), "Jacques Derrida: leer lo ilegible", *Revista de Occidente*, 62-63 (160-182).

González Rovira, J. (1996), *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.

Goulemot, Jean M. y Oster, Daniel (1992), *Gens de lettres. Écrivains et Bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve.

Gracián, Baltasar (1651, 1653 y 1657), *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, 1971 (3 vols.).

Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo.

Guillén, Claudio (1985a), "De la interhistoricidad", *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989 (283-308).

Gullón, Germán (2008), *Una venus mutilada. La crítica literaria en la España actual*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Gullón, Germán (2010), *El sexto sentido: La lectura en la era digital*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Gullón, Ricardo (1958), *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus.

Gullón, Ricardo (1959), *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón*, Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico.

Gullón, Ricardo (1961), *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico.

Güntert, Georges (2006), "El *Quijote*, *El curioso impertinente* y la verdad de la literatura", *Versants*, 51 (201-220).

Hallo, W. William (1996), *Origins. The Ancient Near Eastern Background of Some Modern Western Institutions*, Boston, Brill, 2001.

Hallo, W. William (2010), *The World's Oldest Literature: Studies in Sumerian Belles-Lettres*, Leiden & Boston, Brill.

Hallo, W. William *et al.* (1997-2003), *The Context of Scripture*. Vol. 1, *Canonical Compositions from the Biblical World*. Vol. 2, *Monumental Inscriptions from the Biblical World*. Vol. 3, *Archival Documents from the Biblical World*, Leiden & Boston, Brill.

Hammerschmidt, Claudia (2011), "La constitución del autor en la novela pastoril como paradigma de la autoría moderna", en Manfred Tietz, Marcela Trambaioli y Gero Arnscheidt (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (157-169).

Harris, Marvin (1974), *Cows, Pigs, Wars and Witches. The Riddles of Culture*, New York, Random House. Trad. esp. de Juan Oliver Sánchez Fernández: *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Meiner, 1952. Nach dem Texte der Originalausg, hrsg. von Johannes Hoffmeister. Trad. esp. de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra: *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 2004.

Heidel, Alexander (1949), *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, Chicago, University of Chicago Press.

Heidel, Alexander (1951), *The Babylonian Genesis. The Story of the Creation*, Chicago, University of Chicago Press.

Herrmann, Alfred (1959), *Altägyptische Liebesdichtung*, Wiesbaden, Harrassowitz.

Hesíodo (1983), *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Madrid, Gredos, 1997. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz.

Hooker, T. J. *et al.* (1990), *Reading the Past. Ancient Writing from Cuneiform to the Alphabet*, Berkeley, University of California Press & British Museum. Trad. esp. de José Luis Rozas López: *Leyendo el pasado. Antiguas escrituras del cuneiforme al alfabeto*, Madrid, Akal, 2003.

Huet, Pierre-Daniel (1669), *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans. Édition du tricentenaire (1669-1969). Suivie de La lecture des vieux romans*, Paris, Nizet, 1971. Ed. Fabienne Gégou.

Hugo, Victor (2000), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard. Ed. de Roland Purnal, Jean Jacques Thierry, Josette Mélèze.

Huidobro, Vicente (1914-1925), *Manifiestos*, Santiago de Chile, Editorial Mago, 2009. Ed. de Máximo González Sáez.

Huidobro, Vicente (1989), *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis Navarrete Orta.

Infantes de Miguel, Víctor (1999), "La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones", *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez (13-48).

Ingarden, Roman (1931), *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie*, Logik und Literaturwissenschaft, Halle (Saale), Niemeyer. Reed. en Tübingen, Max Niemeyer Verlag (1960[2], 1965[3]).

Iser, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser: Kommunicationsformen des Romans von Buyan bis Beckett*, München, Fink. Trad. ing.: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore · London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink. Trad. esp. de J. A. Gibernat y M. Barbeito: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

Iser, Wolfgang (1990), *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Konstanz, Universität Verlag.

Iser, Wolfgang (1990a), "Fictionalizing: the Anthropological Dimension of Literary Fictions", *New Literary History*, 21 (939-955). Trad. esp. de Paloma Tejada Caller: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (43-65).

Jakobson, Roman (1960), "Linguistics and Poetics", en Th.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., mit Press (351-377). Trad. esp.: "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984 (347-395). También en trad. de A. M. Gutiérrez Cabello, con introducción de F. Abad, en Madrid, Cátedra, 1981.

Jauss, Hans Robert (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden 3, Universitätsverlag. Reed. en Hans Robert Jauss (ed.), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970 (144-207). Trad. esp. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu: "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000 (137-193).

Jauss, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt an Main. Trad. esp. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.

Jiménez, Juan Ramón (1936-1942), *En el otro costado. Espacio (en verso)*, Madrid, Visor Libros, 2007. Ed. de Javier Blasco. Texto base según versión de Antonio Sánchez Romeralo.

Jiménez, Juan Ramón (1962), *Cartas*, Madrid, Aguilar. Ed. de Francisco Garfias.

Jiménez, Juan Ramón (1980), *Antolojía poética*, Madrid, Cátedra. Ed. de Vicente Gaos.

Jiménez, Juan Ramón (1989), *Antología poética*, Madrid, Cátedra. Ed. de Javier Blasco.

Jiménez, Juan Ramón (2005), *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, Biblioteca de Literatura Universal. Prólogo de Víctor García de la Concha. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba.

Kany, Charles Emil (1937), *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, University of California Press.

Kelly, Donald R. (1970), *Foundations of Modern Historical Scholarship. Language, Law and History in the French Renaissance*, New York, Columbia University Press.

Kelly, Donald R. (1991), *Versions of History from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven, Yale University Press.

Kramer, Samuel Noah (1969), *The Sacred Marriage Rite. Aspects of Faith, Myth, and Ritual in Ancient Sumer*, Berkeley, California University Press.

Kramer, Samuel Noah (1979), *From the Poetry of Sumer*, Berkeley, California University Press.

Kuhn, Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago University Press, 1970. Trad. esp. A. Contín: *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 1994.

Lambert, W. G. (1960), *Babylonian Wisdom Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1967; reed. en Winona Lake, Eisenbrauns, 1996.

Landwehr, Jürgen (1975), *Text und Fiktion: zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München, Fink.

Laspéras, J. M. (1987), *La nouvelle en Espagne au Siécle d'Or*, Université de Montpellier, Éditions du Castillet.

Lautréamont, Compte de [Isidore Ducasse] (1869), *Les Chants de Maldoror*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Librairie José Corti, 1979. Avec les prefaces de L. Genonceaux, R. de Gourmont, E. Jaloux, A. Breton, Ph. Soupault, J. Gracq, R. Caillois, M. Blanchot. Trad. esp. y edición de Manuel Serrat Crespo: *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 1998.

Lázaro Carreter, Fernando (1976), "Sobre el género literario", *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1986 (113-120).

Leibniz, Gottfried Wilhelm von (1714), *Monadología. Principios de filosofi*a, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. Edición de Julián Velarde.

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Lejeune, Philippe (1980), *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.

Lejeune, Philippe (1983), "Le pacte autobiographique (bis)", *Poétique*, 56 (417-434).

Lejeune, Philippe (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil.

Lieberman, Philip (1975), *On the Origins of Language. An Introduction to the Evolution of Human Speech*, New York, Macmillan.

Lofmark, Carl (1974), "On Mediaeval Credulity", en Hinrich Siefken y Alan Robinson (eds.), *Erfahrung und* Überlieferung*: Festschrift for C. P. Magill*, Cardiff, University of Wales (5-21).

Lope de Vega, Félix (1609), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, II (37-64). Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez.

Lope de Vega, Félix (1634), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Barcelona, Planeta, 1984. Ed. de José Manuel Blecua.

López García, Dámaso (1993), *Ensayo sobre el autor*, Madrid, Júcar.

Loretz, Oswald (1971), "Das althebraische Liebeslied", *Alter Orient und Altes Testament*, 14.1 (45-55).

Maestro, Jesús G. (1994), *La expresión dialógica en el discurso lírico. Pragmática y transducción*, Kassel, Reichenberger.

Maestro, Jesús G. (1994a), "Cervantes y Avellaneda. La transducción del sentido en la elaboración del *Quijote*", *Cervantes. Estudios cervantinos en la víspera de su centenario*, Kassel, Edition Reichenberger (309-341).

Maestro, Jesús G. (1995), "El sistema narrativo del *Quijote*. La construcción del personaje Cide Hamete", *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1 (111-141).

Maestro, Jesús G. (1996), "Lingüística y poética de la transducción teatral", en Jesús G. Maestro (ed.), *El signo teatral: texto y representación. Theatralia*, 1 (175-211).

Maestro, Jesús G. (1997), *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Universidad de Vigo.

Maestro, Jesús G. (2000), *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.

Maestro, Jesús G. (2001), *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Frankfurt · Madrid, Iberoamericana · Vervuert.

Maestro, Jesús G. (2002), "La recuperación de la semiótica", en Jesús G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco-Libros (11-40).

Maestro, Jesús G. (2002a), "Dante, Cervantes, Shakespeare, Molière", en Jesús G. Maestro (ed.), *Teatro hispánico y literatura europea. Theatralia*, 4 (15-45).

Maestro, Jesús G. (2004), *El mito de la interpretación literaria*, Madrid · Frankfurt: Iberoamericana · Vervuert.

Maestro, Jesús G. (2004a), "La teoría de la lírica en los tratadistas españoles de arte poética: Pinciano y Cascales", en María José Vega (ed.), *Idea de la lírica en el Renacimiento. (Entre Italia y España)*, Pontevedra, Mirabel Editorial (231-257).

Maestro, Jesús G. (2005), "Metafísica de la literatura. La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón", en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (343-369).

Maestro, Jesús G. (2006), *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Pontevedra, Mirabel Editorial. Vol. 1 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*. Trad. inglesa de Nicole Holzenthal, Diddan Pawlyn y Laura Torrado Mariñas: *The Academy versus Babel. Fundamental Principles of Philosophical Materialism as Contemporary Literary Theory*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

Maestro, Jesús G. (2006a), *El concepto de ficción en la literatura. (Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea)*, Pontevedra, Mirabel Editorial. Vol. 5 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*.

Maestro, Jesús G. (2007), *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, Jesús G. (2007a), *Los venenos de la literatura. Idea y Concepto de la Literatura desde el Materialismo Filosófico*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Reed., con el título de ¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009. Vol. 2 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*.

Maestro, Jesús G. (2007b), *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la* "*teoría literaria*" *posmoderna*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Vol. 3 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*.

Maestro, Jesús G. (2008), *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Vol. 6 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*.

Maestro, Jesús G. (2008a), "Idea de Libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura", *Celestinesca*, 32 (191-207).

Maestro, Jesús G. (2009), *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de* "*género*" *en la investigación literaria*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Vol. 7 de la serie *Crítica de la Razón Literaria*.

Maestro, Jesús G. (2009a), *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, Jesús G. (2009b), "Crítica de la Idea de *Minoría* en la interpretación del *Quijote*", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 5 (25-61).

Maestro, Jesús G. (2010), *Crítica al pensamiento literario de Hans-Robert Jauss. La estética de la recepción reinterpretada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, Jesús G. (2012), *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, Jesús G. y Enkvist, Inger (eds.) (2010), *Contra los mitos y sofismas de las* "*teorías literarias*" *posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Mannheim, Karl (1929), *Ideologie und Utopie*, Bonn, Cohen. Trad. esp. de Salvador Echevarría: *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1997.

Mansilla, H.C.F. (1999), "La abdicación del pensamiento ante el horizonte del presente", *Revista de Estudios Políticos*, 103 (89-128).

Márquez, Antonio (1989), "La Inquisición y Cervantes", *Anthropos*, 98-99 (5-58).

Martín Baños, Pedro (2005), "Familiar, retórica, cortesana: disfraces de la carta en los tratados epistolares renacentistas", en Fernando Bouza (ed.), *Cultura epistolar en la alta Edad Moderna. Usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso*, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo 4, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (15-30).

Martín Baños, Pedro (2005a), *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Universidad de Deusto.

Martínez Bonati, Félix (1978), "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, 3 (137-144). Reed. en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (159-179).

Martínez Bonati, Félix (1980), "Representation and Fiction", *Dispositio*, 5 (19-33).

Martínez Bonati, Félix (1981), *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Cornell University Press.

Martínez Bonati, Félix (1992), *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.

Martínez Bonati, Félix (1995), *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Martínez Martín, Alejo (ed.) (1996), *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar.

Michael, Ian (2004), "Fantasía *versus* maravilla en el *Libro de Alexandre* y otros textos", en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert (283-288).

Minnis, Alistair J. (1984), *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London, Scholar Press.

Molho, Maurice (1970), "*Remarques sur le Mariage trompeur et Colloque des chiens*", en M. Molho (ed.), *Cervantes. Le mariage trompeur et Colloque des chiens*, Paris, Aubier-Flammarion (15-95). Reed. en "Observaciones sobre *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*", *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques, 2005 (233- 305).

Molho, Maurice (1983), "Antroponimia y cinonimia del *Casamiento enga*ñoso y *Coloquio de los perros*", en José Luis de Bustos Tovar (ed.), *Lenguaje, ideología y or-ganización textual en las* '*Novelas ejemplares*', Madrid, Editorial Complutense (81-92). Reed. en *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques, 2005 (307- 320).

Mondolfo, Rodolfo (1971), *Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Montaigne, Michel de (1580-1595), *Oeuvres complètes. Essais. Journal de voyage en Italie. Lettres. Notes sur les* "Éphémérides" *de Beuther. Appendice: Les Sentences peintes dans la* "*librairie*" *de Montaigne*. Édition de Maurice Rat et Albert Thibaudet, introduction et notes de Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962. Trad. esp. de Dolores Picazo y Almudena Montojo: *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1998, 3 vols.

Montserrat, Víctor J. (2011), "Sobre los artrópodos en Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes", *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, 49 (435-463).

Moradiellos, Enrique (2001), *Las caras de Clío. Una introducción a la Historia*, Madrid, Siglo XXI.

Morales Oliver, L. (1972), *La novela morisca de tema granadino*, Madrid, Fundación Valdecilla y Universidad Complutense.

Mosterín, Jesús (1993), *Teoría de la escritura*, Barcelona, Icaria Editorial.

Muschg, Walter (1948), *Tragische Literaturgeschichte*, Bern, Francke Verlag, 1955 (2ª ed.). Trad. esp. de Joaquín Gutiérrez Heras: *Historia trágica de la literatura*, México, FCE, 1965, 1996 (2ª ed.).

Navarro Durán, Rosa (2008), "*Suplico a vuestra merced...*" *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Nietzsche, Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft* [1887^2], en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988. Trad. esp. de Luis Jiménez Moreno, *El Gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

Olmo Lete, Gregorio del (2012), "La Biblia y sus materias dramáticas", en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (941-962). Prólogo de Claudio García Turza.

Onfray, Michel (2010), *Le crépuscule d'une idole*, Paris, Grasset. Trad. esp. de Horacio Óscar Pons: *Freud: el crepúsculo de un ídolo*, Madrid Taurus, 2011.

Ongay, Íñigo (2012), "Enseñar a pensar… contra alguien: el papel del profesor de filosofía crítica en la educación secundaria", *El Catoblepas*, 129 (1), en <http://www.nodulo.org/ec/2012/n129p01.htm> (18.11.2012).

Ortega Gasset, José (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1983.

Ortega Gasset, José (1930), *La rebelión de las masas*, Madrid, Orbis, 1983.

Palomo, Pilar (1976), *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta.

Parker, Alexander A. (1983), *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel.

Parry, Milman (ed.) (1971), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press.

Pavel, Thomas G. (1975), "Possible Worlds in Literary Semantics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34.2 (165-176).

Pavel, Thomas G. (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press. Trad. fr.: *Univers de fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Peña, Vidal (1974), *El materialismo de Spinoza*, Madrid, Revista de Occidente.

Perednik, Gustavo D. (2011), "Jacques Derrida y el contraste helénico-judaico", *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente*, 110 (5), en < http://www.nodulo.org/ec/2011/n110.htm> (11.04.2011).

Pérez Fernández, Miguel (2012), "La escenificación de textos del Antiguo Testamento en los Evangelios", en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (963-972). Prólogo de Claudio García Turza.

Peruzzi, Emilio (1973), *Origini di Roma, II. Le lettere*, Firenze, Valmartina.

Petöfi, János S. y García Berrio, Antonio (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, con la colaboración de H. Rieser y T. Albaladejo, Madrid, A. Corazón.

Pike, Kenneth L. (1954), *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Glendale, Summer Institute of Linguistic. Reed. en The Hague, Mouton 1971 (2ª ed. revisada).

Platón (1992), *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*, Madrid, Gredos, (3ª reimpr.) Introducción general de Emilio Lledó. Traducción y notas por J. Calonge Ruiz, E. Lledó y C. García Gual.

Platón (1992), *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, (1ª ed., 2ª rempr.). Traducciones, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo.

Platón (1992), *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos, 1992 (2ª rempr., 1ª ed.) Traducciones, introducciones y notas por C. Eggers Lan.

Platón, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1992 (1ª rempr., 1ª ed.) Traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero.

Plotino (1985), *Enéadas III-IV*, Madrid, Gredos, 2006. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal.

Plotino (1998), *Enéadas V-VI*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal.

Plotino y Porfirio (1992), *Vida de Plotino. Enéadas I-II*, Madrid, Gredos, 2001. Trad. de Jesús Igal.

Pozuelo Yvancos, José María (1978), "El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*", *Anales cervantinos*, 17 (147-176). Reproducido en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988 (83-117).

Prado Pardo, Fernando de (2013), "Muerte y enterramiento de don Miguel de Cervantes. Proyecto de localización e identificación de sus restos", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Cervantes y sus enemigos. Anuario de Estudios Cervantinos*, 9, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (323-335).

Reisz de Rivarola, Susana (1979), "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, 3.2 (99-170).

Reisz de Rivarola, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.

Revel, Jean Fraçois (1988), *Le connaissance inutile*, Paris, Editions Grasset and Fasquelle. Trad. esp. de J. Bochaca, *El conocimiento inútil*, Barcelona, Planeta, 1989.

Reviv, Hanok (1975), "La Biblia y la historia", en *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª edición, 2ª impresión (xxxix-lii). Versión del hebreo de Carlos Carrete Parrondo.

Rey Hazas, Antonio (1982), "Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro*, 1 (43-106).

Reyes Cano, Rogelio (1973), *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Ricapito, Joseph V. (2009), "Cervantes subvierte el neoplatonismo", en Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina (eds.), *Anuario de Estudios Cervantinos*, 5 (125-146).

Rico, Francisco (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982[2]; ed. ampliada y corregida, 2003.

Ricoeur, Paul (1983-1985), *Temps et récit*, Paris, Seuil. Trad. esp. de Agustín Neira: *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987 (3 vols.).

Riffaterre, Michel (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion. Trad. esp.: *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.

Riley, Edward C. (1998), "Cervantes: teoría literaria", en F. Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica, I (cxxix-cxli).

Riley, Edward C. (2001), "Una cuestión de género", *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica (185-202). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.

Roas, David (2006), *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.

Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

Rodríguez Genovés, Fernando (2013), "Una sociedad de opinantes", *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, 131 (7).

Rohland de Langbehn, R. (1986), "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental de los siglos XV y XVI", *Filología*, 21 (57-76).

Rohland de Langbehn, R. (1999), *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, London, Queen Mary and Westfield College.

Roubaud, Sylvia (1998), "Los libros de caballerías", en F. Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica, I (cv-cxxviii).

Ruiz Pérez, Pedro (2009), *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Salvador Miguel, Nicasio, López Ríos, Santiago y Borrego Gutiérrez, Esther (eds.) (2004), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.

Santiago Sánchez, José Antonio (2010), "El fundamento luterano de la obediencia en dos películas del cine alemán: *El Experimento* y *La Ola*", *El Catoblemas*, 97 (17), en <http://www.nodulo.org/ec/2010/n097p17.htm> (13.06.2010).

Santos-Escudero, Ceferino (1975), *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez: (el influjo oriental en Dios deseado y deseante)*, Madrid, Gredos.

Saz-Orozco, Carlos del (1963), *Dios en Juan Ramón. Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1966.

Schlegel, Friedrich von (1797), "Über das Studium der griechischen Poesie", *Die Griechen und Römer; historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum*, Neustrelitz, Michaelis. Reed. en *Kritische Friedrich*

Schlegel Ausgabe, Paderborn, Schöningh, 1995 (217-367). Reed. en *Sämmliche Werke*, Wien, 1823, vol. 5. Trad. esp. de Berta Raposo: *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, Akal, 1996.

Schmidt, Siegfried J. (1972), "Ist Fiktionalität eine linguistische oder testteoretische Kategorie?", in E. Gülich and W. Raible (eds.), *Textsorten*, Frankfurt am Main, Athenäum (59-80).

Schmidt, Siegfried J. (1976), "Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionality", en T.A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company (161-178).

Schmidt, Siegfried J. (1980), "Fictionality in Literary and non-literary Discourse", *Poetics*, 9 (525-546).

Schmidt, Siegfried J. (1980a), *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Band I. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braumschweig, Vieweg und Sohn Verlagsgesellschaft. Trad. esp. de F. Chico Rico: *Fundamentos de la ciencia empÌrica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.

Schmidt, Siegfried J. (1984), "The Fiction is that Reality Exist. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature", *Poetics Today*, 5, 2 (253-274). Trad. esp. de Paloma Tejada Caller: "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura", en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (207-238).

Scholes, R. y Kellog, R. (1966), *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press. Trad. it.: *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

Searle, John R. (1975), "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6 (319-332). Trad. esp.: "El estatuto lógico del discurso de ficción", en R. Prada Oropeza (ed.), *Lingüística y Literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978 (37-50).

Segre, C. (1985), "Ficción", *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica (247-267). Trad. esp. de M. Prado de Santayana. Edición original: *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

Selbmann, Rolf (1994), *Dichter-Beruf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (eds.) (1996), *La Galatea*, en *Obra completa* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, vol. I. Edición, introducción y notas.

Shakespeare, William (1600), *El sueño de una noche de verano*, Madrid, Espasa Calpe, 2001. Ed. de *Ángel Luis* Pujante.

Shakespeare, William (1993), *The Yale Shakespeare. The Complete Works*, New York, Barne and Noble. Published under the direction of the Department of English, Yale University. Edited by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke.

Shelley, Percy Bysshe (1840), *Defensa de la Poesía. A Defence of Poetry*, Barcelona, Península, 1986. Ed. bilingüe de José Vicente Selma.

Silvera Guillén, Francisco (2008), *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Silvera Guillén, Francisco (2010), *El materialismo de Juan Ramón Jiménez (jrj excavado: alma y belleza, 1900—1949)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Silvera Guillén, Francisco (2012), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Vol. 2: Monumento de amor, Ornato y Ellos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Simpson, William Kelly *et al.* (1972), *The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry*, New Haven, Yale University Press, 2003 (3ª ed).

Sokal, Alan y Bricmont, Jean (1997), *Impostures intelectuelles*, Paris, O. Jacob. Trad. esp. Joan Carles Guix: *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 2002.

Spinoza, Baruch (1656-1661), *Tratado breve* [*Korte Verhandeling*], Madrid, Alianza, 1990. Traducción, prólogo y notas de Atilano Domínguez. [Obra redactada entre 1656 y 1661, y hallada y publicada en 1862].

Spinoza, Baruch (1670), *Tratado Teológico-Político*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. Introducción, traducción, notas e índices de Atilano Domínguez.

Spinoza, Baruch (1677), Ética, Madrid, Alianza Editorial, 2004. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña.

Spinoza, Baruch (1924), *Spinoza Opera. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, herausgegeben von Carl Gebhardt, Heidelberg, Carl Winter Verlag.

Strosetzki, Christoph (1987), *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstelleri-scher Existenz im spanischen Siglo de Oro*, Düsseldorf, Droste.

Texte, Joseph (1900), "La littérature comparée", en Louis Paul Betz, *La Littérature comparée. Essai bibliographique*, Estrasgurb, Trübner (xxiii-xxvi). Trad. esp. de María José Vega Ramos: "La literatura comparada", en María José Vega y Neus Carbonell (eds.), *Literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998 (26-31).

Tietz, Manfred *et al.* (eds.) (2011), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil. Trad. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

Torrente Ballester, Gonzalo (1975), *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama. Reed. *El Quijote como juego y otros ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1984.

Torrente Ballester, Gonzalo (1982), *Teatro,* 1: *El viaje del joven Tobías (Milagro representable en siete coloquios)* [1938], *El casamiento engañoso. (Auto sacramental)* [1939], *Lope de Aguirre. (Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas)* [1941]. *Teatro,* 2: *República Barataria. (Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros)* [1942], *El retorno de Ulises. (Comedia)* [1946], *Atardecer de Longwood* [1950], Barcelona, Destino.

Torrente Ballester, Gonzalo (1982a), *Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino, 1998.

Torrente Ballester, Gonzalo (2009), *Escritos de teoría y crítica teatral*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo. Edición, introducción y notas de José Antonio Pérez Bowie.

Trebolle Barrera, Julio (2008), *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid, Trotta.

Trial, Jesper (1972), *Ancient Paper of Nepal. Results of Ethno-Technological Field Work on its Manufacture, Uses and History. With Technical Analysis of Bast, Paper and Manuscript*, Copenhagen, Jutland Archaeological Society.

Turner, E. G. (1968), *Greek Papyri. An introduction*, Princeton, N. J., Princeton University Press. Reed. Oxford, Clarendon Press y New York, Oxford University Press, 1980.

Turner, E. G.; Tönnes Kleberg y Guglielmo Cavallo (1975), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica a e critica*, Bari, Laterza, 1977 (2ª ed.)

Valla, Lorenzo (1440), *On the donation of Constantine*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007. Ed. de G W Bowersock.

Varela Álvarez, Violeta (2006), "Reseña a *El concepto de ficción en la literatura*, en *Crítica Bibliographica*, M (1-8), en <http://www.academiaeditorial.com/web/hispanismo/critica_bibliographica/alfabetico/?titulo=cb-m> (22.04.2012).

Varela, V. (2007), "Reseña a *Los venenos de la literatura. Idea y concepto de la literatura desde el materialismo filosófico*, en *Crítica Bibliographica*, M (1-12), en <http://www.academiaeditorial.com/web/hispanismo/critica_bibliographica/alfabetico/?titulo=cb-m> (22.04.2012).

Varela, V. (2007a), "Reseña a *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la* "*teoría literaria*" *posmoderna*, en *Crítica Bibliographica*, M (1-12), en <http://www.academiaeditorial.com/web/hispanismo/critica_bibliographica/alfabetico/?titulo=cb-m> (22.04.2012).

Varela, V. (2008), "Reseña a *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, en *Crítica Bibliographica*, M (1-12), en <http://www.academiaeditorial.com/web/hispanismo/critica_bibliographica/alfabetico/?titulo=cb-m> (22.04.2012).

Vargas Llosa, Mario (1990), *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Varo Zafra, Juan (2011), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional: Vol. 1. Bonanza*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Vega Ramos, María José (2002), *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Seminario de Literatura Medieval y Humanística, Universidad Autónoma de Barcelona.

Viala, Alain (1985), *Naissance de l'*écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique, Paris, Minuit.

Vico, Giambattista (1725, 1730 y 1744), *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli, Stamperia Muziana. Reed. en Andrea Battistini (ed.), Milano, Mondadori, 1990 (2 vols.). Trad. esp.: *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa.

Vigier, F. (1984), "Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne au XV^{e} et XVI^{e} siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (229-259).

Vitse, Marc (1995), "La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia", en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velazquez (273-289).

Volli, U. (1978), "Mondi possibili, logica, semiotica", *Versus*, 19-20 (123-148).

Walcot, Peter (1966), *Hesiod and the Near East*, Cardiff, University of Wales Press.

Walton, K. L. (1978), "How Remote Art Fictional Worlds from the Real World?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (11-23).

Walton, K. L. (1980), "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?", *Dispositio*, 5 (1-18).

Wattenbach, Wilhelm (1871), *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Leipzig, Hirzel, 1896, 3ª ed. Reed. en Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1958.

Weinfeld, Moseh (1975), "La literatura bíblica y el antiguo oriente", en *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego por Francisco

Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, 3ª ed., 2ª impr. (liii-lxx). Versión del hebreo de Carlos Carrete Parrondo.

Wheelwright, Philip E. (1962), *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University Press. Trad. esp. de C. A. Gómez: *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Wittgenstein, Ludwig (1921), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial. Introducción de B. Russerl. Versión de E. Tierno Galván, 1973 (3ª ed).

Wolff, E. (1971), "Der intendierte Leser", *Poetica*, 4 (141-151).

Índice

Presentación **7**

Cap. 1. La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura **13**

1. Preliminares 13

2. El Materialismo Filosófico en el contexto de la teoría literaria contemporánea 17

2.1. Filología 18
2.2. Crítica literaria impresionista 19
2.3. Ideologías del intérprete 20
2.4. El Materialismo Filosófico como teoría literaria 22

3. El Materialismo Filosófico como método de interpretación literaria 23

3.1. Racionalismo 25
3.2. Crítica 27

3.2.1. Doxografía 34
3.2.2. Ideología 35
3.2.2. Moral 37

3.3. Dialéctica 40
3.4. Ciencia 45
3.5. *Symploké* 52

4. Coda postulante 59

Cap. 2 ¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura **61**

1. Definición de la Literatura desde el Materialismo Filosófico 61

2. La interpretación de la Literatura en los espacios del Materialismo Filosófico 62

2.1. La Literatura en el Espacio Antropológico 66
2.2. La Literatura en el Espacio Ontológico 70

2.3. La Literatura en el Espacio Gnoseológico 80
2.4. La Literatura en el Espacio Estético 86
3. Coda nuclear 95

Cap. 3 Genealogía de la Literatura. Origen, concepción y génesis de la Literatura 99

1. Preliminares 99
2. El nacimiento de la Literatura 102
3. Genealogía evolucionista del conocimiento literario. La Literatura como forma poética suprema del Racionalismo humano 111
4. Tipos, modos y géneros del conocimiento literario 119
4.1. Literatura primitiva o dogmática 120
4.2. Literatura crítica o indicativa 135
4.3. Literatura programática o imperativa 156
4.4. Literatura sofisticada o reconstructivista 179
5. Coda genealógica 211

Cap. 4 Ontología de la Literatura. Los materiales literarios: Autor, Obra, Lector e Intérprete o transductor 213

0. Preliminares 213
1. Crítica del concepto de *Autor*: la falacia descriptivista. La construcción de la literatura. Contra el *nihilismo mágico* de la deconstrucción 224
2. Crítica del concepto de *Texto*: la falacia teoreticista. El texto literario como sistema de ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios 230
3. Crítica del concepto de *Lector*: la falacia adecuacionista. La interpretación de la literatura Contra el idealismo metafísico de la *teología de la recepción* 240
4. Crítica del concepto de *Transductor*: la verdad circularista. La transducción literaria 246
5. Coda y Literatura en la Teoría del Cierre Categorial 261

Cap. 5 Gnoseología de la Literatura. El conocimiento científico de la Literatura 265

1. La Teoría de la Literatura como ciencia categorial de la Literatura 265
2. El cierre categorial de la Teoría de la Literatura 267
3. Crítica gnoseológica de las "teorías" de la Literatura 271

3.1. Teorías academicistas 272
3.2. Teorías epistemológicas 274
3.3. Teorías gnoseológicas 275
4. Coda gnoseológica 277

Cap. 6 Genología de la Literatura. Crítica de los géneros literarios. Idea y concepto de «Género» en la investigación literaria 279

1. Definición. ¿Qué es el Género en la Literatura? 279
2. Reinterpretación buenista de la teoría de las esencias: esencias porfirianas y esencias plotinianas 280
2.1. Los Géneros Literarios como «esencias porfirianas». El género literario en función de la Especie: la *diferencia específica* ... 285
2.2. Los Géneros Literarios como «esencias plotinianas». El género literario en función del Género: *núcleo*, *cuerpo* y *curso* 288
3. Poética gnoseológica de los Géneros Literarios. El género literario en función de la materia y de la forma literarias: *constitución*, *determinación* e *integración* de la Obra literaria, de su Género y de su Especie 293
3.1. Poética gnoseológica de los géneros literarios (enfoque semiológico, en términos categoriales o conceptuales): El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura 293
3.2. Poética gnoseológica de los géneros literarios (enfoque filosófico, en términos críticos o dialécticos): El Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura 295
3.2.1. La perspectiva lógico-formal 298
3.2.2. La perspectiva lógico-material 305
4. Un ejemplo cervantino: *Don Quijote de la Mancha* Los Paradigmas o tipos de intensionalización: Géneros y especies literarios intensionalizados en el *Quijote* .. 309
4.1. Novela de caballerías 311
4.2. Novela pastoril 318
4.3. Novela de aventuras o bizantina 320
4.4. Novela morisca 325
4.5. Novela renacentista italiana, novela sentimental o cortesana 327
4.6. Novela picaresca 331
4.7. Novela fantástica 333
4.8. Novela autobiográfica 347
4.9. Novela epistolar 349
5. Coda genológica 353

Cap. 7 El concepto de ficción en la Literatura 355

1. Preliminares 355
2. El confusionismo conceptual de la idea de ficción 356
3. Ontología materialista: el Ser es Material (o no es), aunque sea ficticio ... 364
4. La impotencia de don Quijote: existencia operatoria y existencia estructural 373
5. La ficción es una (parte formal y material de la) realidad 376
   5.1. La Literatura exige *una* Realidad 380
   5.2. La Poética no es soluble en la Retórica 386
6. Coda y genealogía de la ficción literaria 397

Cap. 8 Idea, concepto y método de la Literatura Comparada 403

1. La Literatura Comparada es un método, no una disciplina 403
2. Literatura Comparada y ontología literaria:
   los conceptos de *symploké* y *relación* 404
3. Literatura Comparada y gnoseología literaria:
   Metro, Prototipo, Paradigma y Canon 406
4. Modelo gnoseológico o metodológico de la Literatura Comparada 409
   4.1. Gnoseología de la Literatura Comparada: sintaxis 411
   4.2. Gnoseología de la Literatura Comparada: semántica 412
      4.2.1. Autor 413
      4.2.2. Obra 414
      4.2.3. Lector 415
      4.2.4. Transductor 418
   4.3. Gnoseología de la Literatura Comparada: pragmática 420
      4.3.1. Autologismos o prototipos 420
      4.3.2. Dialogismos o paradigmas 421
      4.3.3. Normas o cánones 422
   5. Coda comparatista 427

Conclusión 429

Bibliografía 431